CAHIERS DU CINÉMA



91 ★ ANDRÉ BAZIN ★ 91

NOTRE COUVERTURE



André Bazin, sa femme et le perroquet Coco, dont vous trouverez l'histoire dans ce numéro p. 52.

Ne manquez pas de prendre page 69.

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JANVIER 1959. TOME XVI. — N° 91.

SOMMAIRE

ANDRÉ BAZIN

Les Films

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Ecole normale de La Rochelle (1936).

Ce numéro est consacré à André Bazin. Sachant combien il détestait la pompe et la flatterie, nous avons fui le ton de l'hagiographie et de l'éloge funèbre et tenté de lui rendre hommage, tout en apportant au lecteur un ensemble vivant, reflet d'une destinée et d'une vocation singulières.

Nous avons cherché aussi à évoquer son visage en racontant son « histoire », et c'est pourquoi nous avons d'abord demandé à ceux qui furent les compagnons de ses années de formation de suivre le fil biographique des étapes de sa vie. Avant de donner la parole au premier de nos témoins, il nous faut donc commencer ainsi : angevin par son père, parisien par sa mère, André Bazin naquit le 18 avril 1918 à Angers, où il resta jusqu'à l'âge de cinq ans. Il vécut ensuite et fit ses études à La Rochelle. Enfant unique, captivé très jeune par les animaux, il se destinait à l'enseignement. Il suivit avec succès la filière des écoles normales de La Rochelle, puis de Versailles. En 1938, il entre à l'Ecole Nationale Supérieure de Saint-Cloud. En 1939, il est mobilisé et, dans une chambrée de la caserne Xaintrailles, à Bordeaux, il rencontre Guy Leger...

GUY LEGER

"C'était la drôle de guerre"

C'est avec un sourire de timidité vaincue qu'il vint vers moi ; il semblait qu'il lui coûtât de m'aborder, mais en même temps qu'il eût terriblement envie de parler à quelqu'un. Nous étions seuls depuis un moment dans cette chambrée et j'avais enlevé ma veste pour balayer.

C'était le désarroi des toutes premières semaines de la drôle de guerre et la mobilisation des étudiants sursitaires avait rassemblé à la caserne Xaintrailles de Bordeaux, en un vaste désordre, la foule des jeunes universitaires du Sud-Ouest, hâtivement vêtue d'un bleu horizon plus que délavé. Il était élève de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud et je sortais d'une Khagne parisienne. Mais c'est ce que nous ne nous sommes appris que par la suite. Car André me dit d'abord qu'il faisait partie des groupes que dirigeait Marcel Légaut et qu'il lui paraissait légitime de prendre contact avec un garçon, dont il voyait bien, par l'insigne cousu sur son chandail, qu'il appartenait à la J.E.C. Il s'agissait, dans l'attente fastidieuse d'une affectation qui ne nous fut signifiée qu'après plus d'un mois, d'animer un peu cette masse anonyme qui, en dehors de quelques travaux de terrassement et de vagues exercices de pas cadencés dans la cour même de la caserne, était abandonnée dans cette quasi-claustration à la plus mortelle oisiveté. C'était la première fois que je rencontrais un homme depuis que j'avais franchi les grilles de Xaintrailles.

Je n'ose prétendre que notre zèle apostolique ait toujours été couronné de succès, mais cette tentative d'action commune qui avait groupé autour de nous quelques bonnes volontés, nous avait révélé assez vite, sans que nous ayons eu à le déclarer, que nous étions devenus des amis. André intervenait peu au cours de ces réunions, mais il était toujours là pour voler à mon secours, lorsqu'il m'arrivait de n'avoir pas mesuré les tempêtes que soulèveraient le seul nom de François Mauriac et l'évocation des billets qu'il écrivait alors pour « Temps Présent ». Il y avait en lui l'exigence d'une rigueur morale sans moralisme, une volonté d'être vertueux sans secréter l'ennui, un impératif de justice à rendre, qui ne pouvaient pas ne pas frapper le plus indifférent. Il était mû du dedans par une foi sans ombre mais non sans problèmes et qui se défiait d'instinct d'un enthousiasme sentimental. Il me morigénait gentiment mais sans faiblesse de ce que pouvait avoir d'abusif la rapidité avec laquelle je sautais parfois à pieds joints par-dessus certaines difficultés plus complexes que je ne paraissais le soupçonner. Il ne manquait pas de me manifester les conséquences logiques de bien des coups d'épées dans l'eau. Il usait à mon égard d'une ironie discrète mais efficace, lorsqu'il m'arrivait — comme y étaient alors si souvent enclins les bons jeunes gens d'Action Catholique — de vouloir régler trop vite, par de vagues considérations « spirituelles », des problèmes qui selon un sain réalisme requéraient d'abord une solution sur les plans psychologique, moral ou social. Bref, en ces temps difficiles où nous accédions au monde sans avoir pu achever le cours normal de nos études, il fut bien vite un peu comme ma conscience refléxive.

Mais il m'avait séduit aussi par le sérieux avec lequel il envisageait sa vie d'homme, par la gravité que prenait soudain le tour de la conversation, lorsqu'il parlait du métier auquel il se préparait. L'enseignement était pour lui une vocation et l'admiration qu'il professait pour l'instituteur français n'était pas chez lui un thème littéraire. C'est peu de dire qu'en ces premiers mois de guerre et d' « union sacrée », cette catégorie sociale n'avait pas reçu un traitement de faveur auprès des autorités militaires : il fallait remonter le courant, remettre les choses au point, témoigner de ce que, malgré les regrettables exceptions, le maître d'école n'avait pas failli à sa tâche, rappeler que ce métier est dur, très dur, son labeur quotidien exigeant et déformant, montrer qu'exclu par une grande partie de la bourgeoisie qui le considérait *a priori* comme une espèce d'ignorant prétentieux et révolutionnaire, l'instituteur recruté par les écoles normales avait le goût de l'ouvrage consciencieux, l'amour de son métier et qu'il connaissait intimement ce peuple qu'il avait mission d'instruire. Je retrouve l'écho de ces entretiens dans le premier article que publia André et qu'il confia à peine un an plus tard au Père Maydieu pour le troisième cahier de la



Ecole Normale de Versailles (1937-38).

collection « Rencontres » : « *Instituteur mon ami, les beaux esprits ont raison : tu mérites le bonnet d'âne de l'Université. N'as-tu pas, en vérité, les vertus des compagnons célestes de Francis Jammes ? Travailleur et consciencieux, je t'ai vu accepter en silence qu'on te chargeât souvent au-delà de tes forces; modeste au point d'ignorer toi-même tes qualités, tu as pu laisser croire à leur absence ; comme tes frères les ânes, tu prenais les choses au sérieux, tu croyais à ton travail, à la gravité de ton enseignement et je crois même que c'est pour cela qu'on te trouvait un peu bête; enfin, toujours comme eux, tu étais sobre et de peu de frais; et si pour tous ces avantages tu n'étais pas encore rossé, instituteur mon ami, ce n'était pas la faute à M. René Benjamin. En vérité, il fallait bien, pour achever la ressemblance, qu'on te rendît responsable de tous nos maux comme l'âne d'une certaine fable.* » Si ce fut en son temps une grave injustice à l'égard d'André de prétexter de son bégaiement pour lui refuser, après qu'il eut passé un très brillant « professorat », le poste d'enseignement auquel il avait droit, c'est en partie à cette vocation contrariée, à laquelle il resta essentiellement fidèle, qu'il dut, plus tard, dans ce même esprit, de devenir, dans toute la grandeur du terme, le véritable « instituteur » de la critique cinématographique en France.

Car le cinéma le guettait et, si notre rencontre ne se fit pas sous ce signe, il ne tarda pas cependant à créer entre nous quelques liens supplémentaires. Le Bordeaux de l'hiver 1939-1940 n'était pas sans offrir, grâce aux « repliements » de guerre, quelques occasions inhabituelles de « culture ». Mais Louis Lavelle n'enseignait que dans un lycée et il fallait se contenter de le retrouver de temps à autre à la terrasse du Régent. André s'intéressait à la technique du roman et aimait aller en parler avec Daniel-Rops qui venait de s'installer dans l'appartement que lui avait prêté Henri Guillemin, mais il n'était pas toujours loisible à des soldats de deuxième classe que l'armée occupait maintenant dans une gestion d'Intendance à manutentionner des croupons ou des cuirs en huile, de se rendre libres aux heures où le futur Académicien donnait ses conférences dans la salle de l'Aiglon, ni à celles où l'auteur d'une thèse sur Lamartine révélait dans ses cours les noms des maîtresses inconnues d'Alfred de Vigny. Le cinéma, par contre, était permanent et j'en connaissais fort bien la géographie bordelaise. Et si André ne m'avait pas attendu pour aller au cinéma, ni pour en pressentir l'intérêt, c'est à notre rencontre qu'il dut d'y aller souvent, et d'y faire pour ainsi dire ses classes, ne serait-ce qu'en prenant goût avec moi à revoir plusieurs

fois de suite certains films. La raison en était fort simple et toute matérielle. Un des cousins de ma mère possédait un circuit de salles à Bordeaux même et avait la gentillesse de me laisser disposer d'assez de billets de « servitude » pour avoir la possibilité de ne me rendre jamais seul dans une salle obscure. A tort ou à raison, mes parents m'avaient laissé, depuis bien avant l'avènement du parlant, aller à Fémina chaque jeudi, sans compter les « présentations corporatives » qui avaient lieu en fin d'après-midi et je n'avais pas perdu le contact avec le cinéma quand j'étais monté à Paris avant la guerre pour quelques années de Khagne. Pensionnaire au lycée Henri IV pour y préparer un hypothétique concours, je guettais le dimanche les films de Renoir, de René Clair ou de Julien Duvivier pour y apprendre autre chose que dans les livres, et, après plus de vingt ans, je puis me rappeler sans fausse honte ni mérite que j'ai vu pour la première fois *Le Crime de Monsieur Lange* à l'Aubert-Palace, *Les Bas-fonds* au Max Linder, *La Grande Illusion* au Marivaux et *La Marseillaise* à l'Olympia. Si bien qu'au moment où je rencontrai André, les circonstances firent de moi l'entraîneur. Mais si je connaissais matériellement beaucoup plus de choses qu'André en ce domaine, si cette intimité de fréquentation me faisait disposer d'un musée imaginaire plus étendu que le sien, je dois bien reconnaître que cette « culture » cinématographique, sans verser tout à fait dans l'anarchie, ne reposait que sur des critères bien impressionnistes et que je n'avais pas encore appris tout simplement à regarder un film. Au fur et à mesure que je dépouillais pour lui la géographie physique du sujet, André me découvrait une géographie humaine que je n'étais pas loin d'ignorer. Presque d'instinct, il butait sur les vraies questions qui ne m'apparaissaient être que des considérations intempestives. Fémina était alors loué à la Metro et débitait, à la cadence d'un ou deux films par semaine, la production américaine de l'époque, depuis les premières grandes réalisations en technicolor jusqu'aux films de série B la plus médiocre. Nous y allions souvent : mais si j'avais tendance à faire un choix dans ces spectacles, selon l'intérêt du scénario et de l'interprétation, ou selon le nom du metteur en scène, André était attentif à un autre mode de classification et me découvrait par ses réflexions la valeur propre de l'image cinématographique, même dans les films en apparence les plus anodins : je me rappelle le cri d'admiration que lui arracha tel panoramique accompagnant la première entrée de Barbara Stanwick dans *Miss Manton devient folle*. La comédie américaine était alors à son apogée : André y décelait des signes d'essoufflement dans ses tentatives mêmes pour se renouveler et un film comme *L'Ensorceleuse* où m'enchantait le déploiement du talent de Joan Crawford, n'était pour lui qu'un mélodrame habilement camouflé. Le western m'ennuyait ferme et André s'ingéniait à me démontrer que j'avais tort de n'être pas sensible à son mouvement non plus qu'à l'intérêt historique et sociologique qu'il y trouvait lui-même. Nous avions raté l'éphémère sortie de *La Règle du jeu*, mais Siritzki avait repris dans son circuit *La Bête humaine* et c'est le soir de cette reprise qu'eut lieu la première alerte aérienne sur Bordeaux et qu'il nous fallut bien tard dans la nuit regagner à pied, en évitant les patrouilles, notre lointain campement du cours de la Somme. La production française, entravée par la mobilisation, reprenait lentement : je n'avais pas détesté, à la faveur des sentiments d'inquiétude que suscitèrent les premiers mois de guerre, *Le Déserteur* de Léonide Moguy, qui, vu les circonstances, passait sous un autre titre, et *Les Otages* de Raymond Bernard qui évoquait un épisode de la première guerre mondiale : ces films n'avaient pas trouvé grâce aux yeux d'André qui en dénonçait la boursouflure et le style ampoulé, malgré l'intéressante tentative que représentait *Le Déserteur* pour faire coïncider la durée du film avec la durée réelle de l'action. Par contre, il m'entraînait à la reprise des films de Sacha Guitry, qui, à part *Le Roman d'un tricheur* me déplaisaient assez, et il s'amusait à me détailler les « mérites » de *Elles étaient douze femmes* où je ne voyais qu'une œuvre de circonstance à intentions « patriotiques ». On ne pouvait pas revoir alors les films de Carné que la censure jugeait sans doute démoralisants, mais je me rappelle fort bien qu'André m'expliquait qu'il fallait préférer le *Jour se lève* au *Quai des Brumes,* alors que c'était exactement l'inverse que je pensais. Il en était de même pour des œuvres mineures comme *Fric-Frac* et *Circonstances atténuantes* où jouait la même Arletty, et André se séparait de mon avis en mettant le second bien avant le premier. Lorsque, presqu'à la fin de notre période bordelaise, j'avais osé comparer le *Sans lendemain* de Max Ophüls à son *Liebelei* de 1933, André en fut indigné et il soulignait les faiblesses de scénario du film le plus récent. Au moment où le monde se défaisait, nous étions devenus des « amateurs » de cinéma à la faveur de l'inaction forcée de la drôle de guerre, mais ce qui n'avait été pour moi jusqu'alors qu'un passe-temps facile, à peine coloré de quelques préférences que je ne savais pas justifier en raison, commençait à m'apparaître, sous le contrôle d'André, comme un produit de la civilisation de l'image, dont il fallait apprendre, pour le goûter vraiment et en comprendre la portée, à discerner le langage propre et les lois objectives. L'armistice de juin 1940 nous sépara pour de longs mois, puisque nous ne devions nous retrouver qu'en janvier 1942 à Paris où

j'enseignai quelque temps au lycée Henri IV, avant d'entrer en religion. Mais André était resté étrangement fidèle au souvenir de cette rencontre où le cinéma fut présent, il l'évoquait souvent dans ses lettres et j'avoue avoir été véritablement confondu, malgré une amitié qui s'était approfondie il est vrai en un tout autre sens, lorsque dix ans plus tard, alors qu'il était devenu notre premier critique cinématographique, il m'envoya sa plaquette sur Orson Welles, avec ces mots que je ne méritais pas : « Pour Guy, sans qui ces quelques pages n'auraient peut-être pas été écrites. »

L'œuvre qu'a accomplie André Bazin, il ne m'appartient pas de la juger ou plus exactement elle est déjà jugée. Mais la réussite d'une vie de l'intelligence, où l'on ne sait ce qui l'emportait de la rigueur ou de la lucidité, la qualité du cœur aussi, alliée à cette discrétion qui ne faisait que bien rarement parler de lui, risquent de ne pas laisser soupçonner, même à ses amis, de quel combat spirituel elles étaient le fruit. Il y a toujours un drame secret dans une vie d'homme et c'est dans la mesure où il est dominé qu'il devient fécond. Cette capacité qu'il avait d'aller au fond des êtres et des choses se retournait curieusement contre André quand il s'agissait de lui, et le bonheur de ce qu'il faisait en assumant sa vie et qui semblait n'être qu'aisance et facilité, représentait une victoire sans cesse remportée sur une souffrance souvent intolérable. Je ne parle pas des maladies qui le minaient depuis presque dix ans et auxquelles il opposa une volonté farouche de santé, mais de cette soif d'un absolu dans les relations humaines, qu'il poursuivait depuis toujours sans accepter jamais qu'il s'incarnât, parce qu'il se croyait incapabale de se donner, de s'abandonner pour un autre. Il se sentait menacé dans son existence même, déchiré qu'il était entre cette exigence morale de don et cette peur de l'animal social engagé contre ses instincts dans une aventure qui le dépasse et où il doit en un certain sens périr. Et la tendresse très réelle qu'il éprouvait pour certains êtres ne suffisait pas à le réconcilier avec lui-même. Il me répétait souvent : « *Dès l'instant où l'on a vu ce que l'on devait donner et où l'on ne donne pas tout, on n'est pas en paix.* » Il s'imaginait, parce qu'il lui semblait qu'il lui restait toujours beaucoup à apprendre dans le don, qu'il y avait comme une infrastructure humaine qu'il ne possédait pas. Ce mal qui le rongeait, eût suffi à anéantir un homme ordinaire, à le neutraliser dans l'existence. Mais lui, il se cramponnait. Il voulait tenir à ces vérités qui dépassent ce qu'il appelait lui-même des « évidences illusoires ». Il ne me demandait que du courage et, si possible, des raisons spirituelles d'espérer. Il avait besoin d'aide, d'aide divine et humaine, mais seulement pour avoir la force, non pas pour choisir, car son choix était fait et il le mènerait jusqu'au bout de ses forces physiques et morales. Il succomberait ou il triompherait, mais il ne se reprendrait pas. L'exceptionnelle vocation esthétique qui le possédait, cette lucidité équilibrée par la rigueur morale et la tendresse humaine, toutes ces qualités qui nous le faisaient aimer, la réussite que nous admirions en lui, ce n'étaient pas des accidents par rapport à ce combat essentiel, ni des moyens faciles de s'en évader à bon compte, mais j'ose dire que ce fut l'expression d'une victoire, le beau fruit humain d'une lutte sans nom qu'il ne pouvait mener à bien que dans la solitude.

Guy LEGER.

PIERRE-AIMÉ TOUCHARD

" D'Esprit au Parisien Libéré "

Nous recevons souvent à la revue ESPRIT des lettres de jeunes gens inconnus. C'est sans doute ainsi que je fis la connaissance d'André Bazin qui était alors encore élève à l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, donc vers 1938-39. La chronique de cinéma à la revue était tenue simultanément par Valéry Jahier et Roger Leenhardt. Une réunion mensuelle ou hebdomadaire, selon les cas, nous rassemblait au Café Saint-Sulpice avec Maurice Jaubert, titulaire de la chronique musicale Goerg, Gromaire, Labasque et Bazaine, qui animaient la section Peinture. Quelques hommes de théâtre se joignaient à nous · Jacques Copeau y vint un moment et Simone Jollivet assurait la liaison avec Dullin. Enfin, Edmond Humeau, de son côté, catalysait les poètes. Je suppose, car ma mémoire est peu sûre, que c'est à l'une de ces séances qu'apparut le garçon déjà maigre et un peu voûté qui nous parlait en bégayant du groupe « Esprit » qu'il avait fondé à Saint-Cloud, en liaison avec quelques camarades de l'Ecole Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses.

Je le retrouvai en 40 dans les mois qui suivirent l'exode, à La Rochelle où il venait passer ses vacances chez ses parents. Il avait créé, là aussi, avec un pasteur protestant et un jeune abbé révolutionnaire, un autre groupe « Esprit » qu'il animait avec une activité dévorante qu'il dévoua plus tard au seul cinéma. Comme je me trouvais avec les miens réfugié pour quelques mois dans la même région, à Fouras, au bout d'une presqu'île pratiquement inculte où l'approvisionnement était devenu très difficile, il venait de temps en temps à bicyclette m'aider à couper l'herbe pour nos lapins, le long de talus que l'hiver rendait de plus en plus pelés. Grâce à lui, cette besogne mortellement ennuyeuse et lente (on appelait çà le retour à la terre !) m'a laissé un des meilleurs souvenirs de cette sinistre époque. Nous parlions naturellement de sa vocation. Je ne connaissais pas encore alors Guy Leger qu'André Bazin devait introduire plus tard à la Maison des Lettres, mais j'imagine que nos conversations charentaises devaient être l'écho de leurs conversations de chambrée. Ce qui me frappait chez André, en plus d'une générosité charmante et spontanée et d'une virtuosité prodigieuse dans l'analyse, c'était l'intensité de sa sensibilité poétique. Il songeait déjà à se consacrer à la critique, littéraire ou autre, et moi, je voyais en lui surtout des dons de romancier — de romancier à la mode de mon enfance, à vrai dire, de romancier descriptif. Le moindre paysage le faisait frémir d'exaltation, parce qu'il y découvrait des nuances, des finesses, des harmonies qu'il exprimait avec une sûreté de vocabulaire qui m'éblouissait chez un garçon si jeune. Car aucun homme ne fut peut-être plus doué pour la parole que ce bègue. Peut-être la lutte entreprise contre son bégaiement l'avait-elle amené à vaincre cette pudeur qui retient beaucoup d'écrivains de parler comme ils écrivent. Sa langue poétique était d'une précision, d'une pureté incomparable Et c'est ce qui me faisait tenter de l'orienter vers la création romanesque. Mais lui savait sans doute qu'il lui manquait le pouvoir d'affabulation, qui me paraissait relativement secondaire. Il était flatté de mes émerveillements, mais il écartait en souriant la tentation.

Au contraire sa langue critique à cette époque était barbare et épineuse, et je m'amusais à le cribler de sarcasmes sur le stupéfiant appétit qu'il avait de termes savants et philosophiques. Aucun mot nouveau d'aspect hermétique ne passait à sa portée sans qu'il s'en empare avec voracité. De notre maître commun, Emmanuel Mounier, il avait adopté avec frénésie une tendance presque invincible au vocabulaire abstrait. J'essayais de m'expliquer ce goût par une certaine amertume qu'il conservait d'avoir dû se former exclusivement dans des établissements d'enseignement primaire, même supérieur. Aucun esprit n'était plus fait que le sien pour savourer les nuances dans les langues anciennes. Il voulait, semblait-il, les retrouver par le détour savant de l'étymologie. D'ailleurs il utilisait ces mots obscurs et difficiles avec une précision et une justesse qui interdisait qu'on le puisse accuser de pédantisme, mais j'essayais de lui montrer comment cet ésotérisme était en contradiction avec sa générosité naturelle, et je lui répétais que le langage était d'abord un moyen d'expression, et qu'il faut être deux pour s'exprimer, l'un qui parle et l'autre qui comprend. Il riait, mais il m'opposait cette obstination qui fut peut-être un des traits les plus profonds de son caractère, parce qu'elle se justifiait par l'assurance où il était — et où il a toujours été jusqu'à la dernière minute — de suivre exactement la courbe qu'il s'était tracée. A ce moment de sa vie, l'annexion d'un vocabulaire philosophique représentait pour lui une nécessité absolue : c'était la conquête d'un instrument qui lui résistait, qu'il voulait conquérir, quitte à ne plus l'utiliser plus tard que rarement, lorsqu'il s'en serait rendu maître.

Quand je me rappelle, après vingt ans, nos conversations d'alors, je suis frappé de reconnaître à quel point ce fut lui qui eut raison contre moi : raison de nier sa vocation de romancier, raison de refuser de se priver d'un vocabulaire sans la libre utilisation duquel toute œuvre critique risque de demeurer superficielle. Le R.P. Leger a eu la chance de pouvoir être celui qui ouvrit à Bazin les portes du Cinéma. Pour moi, ce n'est qu'un ou deux ans plus tard que je découvris sa vocation critique. Jusque là, je l'avais plutôt contrariée. Mais je me demande si l'histoire spirituelle d'André Bazin n'est pas tout entière celle d'une vocation contrariée et d'obstacles dominés. Il voulait être professeur, et il avait des dons pédagogiques inouïs : l'université goguenarde l'invite à demeurer pion. Il se savait orateur : son bégaiement paraît le lui interdire; écrivain, sa culture primaire le tient à l'écart du domaine précis où il entend se placer. Ses amis mêmes, un peu lâchement, lui déconseillent des tentatives qui leur paraissent vouées à l'échec, ou méconnaissent la justesse de certaines ambitions. Lui, il voit clair ; il a la gentille obstination de celui que le doute n'effleure pas, et il combat, dans sa ligne, avec un courage presque inhumain, une dureté souriante et imperméable, et la certitude d'un destin final dont la générosité éclairera, absoudra, sublimera les phases d'égoïsme apparemment aveugle par lesquelles il aura dû passer pour se réaliser en tant qu'être. « Pour se donner, il faut d'abord être »,



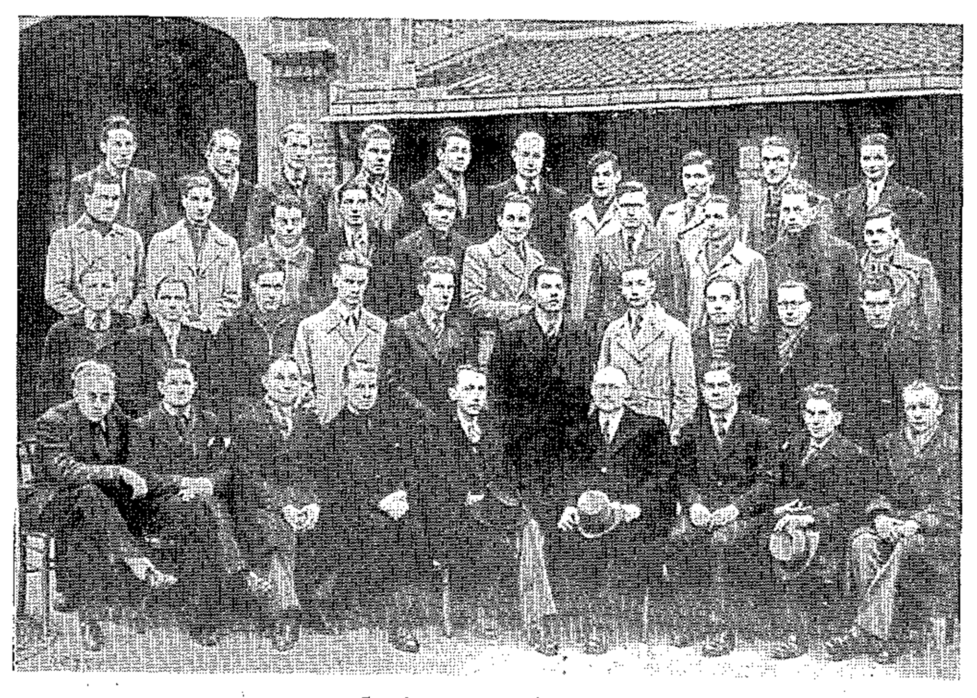
Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud (1940-41).

telle me semble, en tout cas sur le plan de sa vocation d'écrivain, la conviction qui a animé et soutenu Bazin, refusant implacablement de céder, ni sur le but ni sur le moyen. Et je ne crois pas qu'en ce qui concerne son évolution religieuse ou sa vie privée, le R.P. Leger ou Janine Bazin me démentiraient.

En 1941, François Peroux et Jacques Madaule, m'ayant appris que le gouvernement — de Vichy — avait l'intention de créer des foyers d'accueil pour les étudiants, me suggérèrent de poser ma candidature à la direction de ce qui devait être la Maison des Lettres, afin d'éviter que cette institution ne fût orientée vers des utilisations peu patriotiques. Pour écarter plus sûrement les formations menaçantes des « Jeunes du Maréchal » je fis admettre que les inscriptions n'auraient lieu que sur parrainage. Je choisis ainsi une vingtaine de garçons sûrs qui prirent la responsabilité des nouveaux venus. André Bazin fut un des premiers et il eut tout de suite une part extrêmement active à l'organisation de la Maison des Lettres. Politiquement, il se refusait à tout engagement formel dans une action de résistance, mais intellectuellement tout l'éloignait de nos maîtres du moment. C'est ainsi que, comme malgré lui, nous le trouvions toujours parmi nous, lorsqu'il fallait organiser une action de protestation, par exemple contre l'étoile jaune. L'idée même que sa participation à des manifestations de cet ordre pût demander du courage lui était étrangère. A la Maison des Lettres les étudiants se groupaient par affinité pour étudier librement, mais avec sérieux, une discipline qu'ils choisissaient. Il y eut ainsi un groupe théâtre, un groupe musique, un groupe Valéry, un groupe Malraux (qui fut un jour interdit par un commissaire de police cultivé « parce que Clément Marot était un auteur communiste ») et naturellement un groupe cinéma, qui se trouva être, je crois bien, par la grâce de Bazin le premier ciné-club. Devaient s'y rencontrer notamment Alain Resnais, Jean-Pierre Chartier, Pierre Dumayet, Pierre Kast. L'organisation du groupe n'était pas simple, du seul fait que beaucoup de films de premier plan étaient interdits, par exemple ceux de Charlot. Mais Bazin projetait avec la même impassibilité les Charlots et *Metropolis*. Les réunions devaient se faire clandestines et les risques étaient assez gros en raison des autres activités subversives des groupes de résistants. Nous étions toujours à la merci d'une perquisition qui eût dirigé beaucoup d'étudiants vers les camps de déportation. André Bazin n'en ignorait rien, mais la passion de la culture et de la vérité, dont la passion pour le cinéma n'était qu'une expression, ne lui permettait pas de s'arrêter une seconde à des considérations de cet ordre, et la même indignation l'eût soulevé contre ceux qui lui auraient reproché, en

raison de l'occupation, la projection de films allemands et contre ceux qui, pour des raisons opposées, n'eussent pas compris celle des courts-métrages du juif américain Chaplin. En fait d'ailleurs, je crois que personne ne songea jamais à lui adresser la moindre objection, et cela pour cette raison très simple que Bazin *était* au-delà de ces problèmes de politique ou d'opportunité, et qu'il y entraînait ses adeptes.

Car à cette époque, il disposait déjà de cette autorité morale qui est peut-être ce que j'admirais et enviais le plus en lui. Il dominait ses interlocuteurs comme il se dominait lui-même, leur imposant un niveau de pensées d'où les mesquineries étaient exclues. Sa vie spirituelle intense, le combat intérieur qu'il ne cessait de mener contre lui-même se traduisaient par une douceur souriante et impérieuse, la douceur des grands mystiques. Il rendait pur tout ce qu'il touchait. Il avait, comme Giraudoux, le privilège de donner à ceux *qui l'écoutaient le sentiment qu'ils devenaient intelligents. Mais en plus il nous rendait* meilleurs, plus sereins, plus généreux. Certains critiques ont vu naître leur vocation d'une nécessité de défense anti-sociale. Se sentant ou se croyant opprimés par la société, ils ont vu s'aiguiser leurs dons d'analyse et leur perspicacité de façon à détruire les puissances plus ou moins mythiques par lesquelles ils se sentaient asservis. Ainsi ils ont acquis une virtuosité non pareille à déboulonner les statues, à signaler les petitesses des grands de ce monde. On peut leur en vouloir, car cette attitude est pour eux une manifestation fondamentale de la lutte pour la vie. Mais leur critique est destructive. Chez André, la démarche était opposée. En dépit de toutes les raisons qui auraient pu faire de lui un aigri, un vaincu de la société ; sa mauvaise santé, son bégaiement, son éducation primaire, jamais je n'ai eu l'impression qu'il doutât de sa victoire. Il était né vainqueur, socialement. Sa bataille était seulement contre lui-même, et le concernait lui seul. Il en parlait fort peu et jamais sur le ton de la plainte. Ne craignant point que les autres fussent plus grands que lui, il ne songeait jamais à les abaisser. Au contraire, sa miraculeuse générosité intellectuelle leur prêtait spontanément des desseins, des ambitions qui n'existaient qu'en sa propre pensée. Personnellement je me rappelle ma véritable stupéfaction, lorsque bien des années plus tard, le hasard me mit en présence de certains « grands » du cinéma dont Bazin m'avait défini l'esthétique avec amour et subtilité. Je découvrais que certains accidents de leur technique avaient été montés en mythes par lui, et je me



Lycée Jean-Baptiste Say.

demande s'il en est un seul parmi eux qu'il n'ait pas fait plus grand qu'il n'était. Mais précisément, il les haussait au-delà d'eux-mêmes, il rendait leur œuvre plus riche et plus suggestive, il créait par la seule force de sa vision personnelle un cinéma idéal auquel il nous amenait à croire avec lui. Et comme nul ne pouvait, d'autre part, le soupçonner d'aveuglement, comme on voyait qu'aucun défaut, aucune tentation, aucune facilité ne lui avait échappé, on demeurait muet de respect et d'admiration pour ce critique qui, peut-être le seul de sa génération, avait haussé sa fonction jusqu'à en faire un Art, ou pour reprendre le vieux terme grec, une Poétique. Et c'est à ce moment que l'on découvrait combien il avait eu raison de vouloir poursuivre sa culture philosophique, quitte à s'encombrer provisoirement de certains mots abrupts : c'est lui, et nul autre, en effet, qui a donné au cinéma sa Philosophie. On pourra travailler de côté et d'autre pour corriger ou transformer cette philosophie : on sera toujours obligé de revenir pour les fondements à cet Aristote du 7e Art.

Peu de jours avant la Libération, Claude Bellanger qui avait milité courageusement au réseau O.C.M., me confia qu'il était chargé de faire sortir, avant même que les Allemands eussent évacué Paris, un grand quotidien destiné à la même clientèle que l'ancien « Petit-Parisien » et qui se nommerait « Le Parisien libéré ». Mais la plupart des journalistes professionnels étaient encore en zone libre, en déportation ou prisonniers, et il me demanda avec quelques étudiants de la Maison des Lettres une petite équipe provisoire de départ, qui fît paraître les premiers numéros. C'est ainsi que je lui suggérai de confier à André Bazin cette chronique de cinéma qu'il conserva jusqu'à sa mort. Je me demandais comment il s'en tirerait. Le public du journal était précisément un public de formation primaire et tous les efforts faits par André pour se dégager des limites du milieu où il avait grandi risquaient de le couper de ses lecteurs. Arriverait-il à simplifier, à clarifier son style ? Consentirait-il à certaines schématisations de sa pensée ? Il s'attacha à résoudre ces problèmes avec la même tranquillité d'attaque que pour les autres. On vit tout de suite qu'en tout cas l'hypothèse d'une « vulgarisation » de ses théories ne se posait pas un instant à lui : tout l'effort se tendait sur le style. Ainsi nous découvrîmes que peu à peu sa langue s'assouplissait, se clarifiait au service d'une subtilité d'esprit qui ne s'accordait pas le moindre sursis ; et un véritable écrivain populaire, respectueux de son public, exigeant et consciencieux, exerça la plus difficile peut-être des missions avec une sérénité toujours plus accomplie.

C'est que de sa formation primaire il avait conservé le don le plus précieux : le sens pédagogique qui fit de lui, défroqué de Saint-Cloud, le premier instituteur du cinéma en France. Ce qui semblait déjà acquis, à ce moment de sa vie où nous l'abandonnons ici, c'est l'unité d'un combat où tout semblait le menacer de dispersion, et le rassemblement constant par son énergie toujours tendue de tous les éléments en apparence contradictoires qui devaient faire de son œuvre une des plus riches et des plus bouillonnantes en idées. La seconde vie d'André Bazin commence. Nos amitiés feront sans doute beaucoup pour l'accompagner sur la route, mais son œuvre survivra d'elle-même, alors que nous ne serons plus là pour témoigner.

Pierre-Aimé TOUCHARD.

JEAN-LOUIS TALLENAY

"La Maison des Lettres"

En 1942, dans Paris occupé, la Maison des Lettres que venait de créer Pierre-Aimé Touchard fut, pour le milieu étudiant désorganisé par la guerre, un lieu privilégié de rencontre et d'amitié. C'était alors un petit cercle de quelques dizaines d'étudiants où l'on se groupait par affinité pour échanger des idées sur les sujets que n'enseignait pas la Sorbonne et pour rêver à l'avenir. Car seul le rêve alors était permis. Le « groupe de cinéma » ne réunit que deux étudiants : André Bazin et moi. Notre amitié commença par la rédaction commune d'un manifeste : signe manifeste de jeunesse. J'ai tout oublié de ce texte (un témoin impartial me dit qu'il était mauvais). Mais je n'ai pas oublié notre

enthousiasme, les discussions sans fin que nous devions continuer pendant plus de quinze ans. Ni un fait étonnant dans ce milieu et ce monde incertains où chacun se cherchait : André Bazin, lui, avait trouvé sa vocation. Le mot n'est pas trop fort : il ne s'intéressait pas seulement au cinéma, à un âge où d'ailleurs on s'intéresse à tout ; il ne se préparait pas à un métier cinématographique ; il croyait au cinéma, il voulait y faire croire les autres avec ce sérieux, ce désintéressement et cette obstination qui ne l'ont jamais quitté.

Croire au cinéma, organiser des projections et des discussions, et même écrire un manifeste était à l'époque beaucoup plus original qu'on ne peut l'imaginer aujourd'hui. Pendant toutes nos études universitaires — c'est-à-dire depuis 1937-38 — nous n'avions connu ni l'un ni l'autre aucun ciné-club. Je crois que l'idée ne nous vint même pas d'utiliser le mot. On ne pouvait non plus avoir l'idée que la Sorbonne put un jour faire même allusion au cinéma : elle n'avait pas encore inventé le mot filmologie. Une Cinémathèque était pour nous un rêve parmi d'autres comme celui d'un Institut d'enseignement du cinéma : les initiales I.D.H.E.C. n'existaient pas non plus. Je sais bien que les ciné-clubs avaient connu une première vogue au temps de l'Avant-garde et qu'avait paru une première REVUE DU CINEMA : mais tout avait disparu bien avant la guerre.

Et, en 1942, c'était la guerre : aucun film américain ne passait sur les écrans de Paris et nous étions quelques-uns qui, par principe, ne sont jamais allés voir un seul film allemand. Il y avait des compensations : comment oublier la projection — clandestine — organisée par Bazin à ses risques et périls et l'émotion avec laquelle on vit paraître sur l'écran l'ennemi personnel d'Hitler : Charlie Chaplin. C'était, je crois, du Pathé-Baby. Nous ne connaissions le *Dictateur* que par la radio de Londres.

André Bazin a donc à l'époque inventé tout seul cette culture cinématographique à laquelle il allait se vouer entièrement. Nous n'avions même pas de guide en la matière ; je ne me rappelle pas que nous ayions discuté un seul article sur le cinéma paru dans les journaux de l'époque — quels journaux ! Mais nous allions nous découvrir un maître. On ne se vantait guère alors — en public du moins — d'avoir appartenu à l'équipe de la revue ESPRIT comme P.-A. Touchard, ou même en avoir été le lecteur fidèle jusqu'à ce qu'elle cesse de paraître, comme Bazin et moi. Mais nous n'avions pas oublié les seuls textes qui nous aient révélé le cinéma : dans ESPRIT, justement, la *Petite école du spectateur* de Roger Leenhardt. Il fut, grâce à Touchard, le premier cinéaste qu'il nous fut donné de rencontrer. Et il fit la première conférence devant le groupe de cinéma de la Maison des Lettres où le prosélytisme d'André avait amené la quasi-totalité de l'effectif. Précis, étincelant, paradoxal — enfin tel que nous le connaissons — il nous conquit ce jour-là définitivement.

Conquis par Leenhardt, passionné de cinéma, André ne pouvait pourtant imaginer à l'époque qu'il en ferait un métier. Il avait déjà choisi de ne pas faire de film mais d'expliquer le cinéma. L'expliquer à qui ? Sorti de l'Ecole Normale de Saint-Cloud, il était professeur. On n'enseignait pas alors le cinéma. Quant à écrire dans cette presse que nous ne lisions pas, personne n'y songeait. Pourtant quand je quittai Paris et André, au début de 1943, pour une absence de près de deux ans, P.-A. Touchard me dit ce mot étonnant : « Dans dix ans, Bazin sera le meilleur critique français de cinéma. » Pour que la prophétie se réalise, il fallait que s'achève cette guerre dont on n'imaginait pas la fin, que naisse une presse nouvelle, que Bazin devienne critique du PARISIEN LIBERE et qu'il puisse enfin donner sa mesure dans un domaine beaucoup plus large et qui restait à créer : la culture populaire cinématographique.

La prophétie s'est réalisée. Quand je revins à Paris et à la vie civile, André Bazin dirigeait le service culturel de cette I.D.H.E.C. toute neuve dont nous avions rêvé ensemble. Il organisait des sessions de cinéma pour les élèves des lycées, les étudiants, les professeurs. Il enseignait enfin le cinéma. Il eut alors ce geste extraordinaire dont peu de démobilisés ont connu l'équivalent : m'offrir tout simplement de prendre sa place. Quant à lui, jugeant suffisant pour vivre son métier de journaliste, il se livra entièrement aux activités toutes gratuites d'animateur des *Jeunesses cinématographiques*, (où nous nous retrouvions comme membres du Conseil d'Administration avec Touchard et, bien sûr, Leenhardt).



Une conférence au Danemark.

Il fut vraiment, pendant ces années d'après-guerre, l'initiateur, le prophète et le premier artisan du grand mouvement d'enthousiasme pour une culture cinématographique qui se développa autour des ciné-clubs, et des nouveaux organismes culturels. Comment il s'y dépensa sans compter, Janick Arbois qui travaillait alors avec lui pourra le dire ; et je laisse à Joseph Rovan le soin de mesurer la portée considérable de son action pour créer une vraie culture populaire..

Après son séjour au sanatorium, quand je lui demandai d'accorder sa collaboration régulière à RADIO-CINEMA-TELEVISION qui venait d'être créé en 1950, il était devenu le grand critique que Touchard avait prévu. Il me fit l'amitié d'accepter. Bientôt il y abordait la critique de Télévision avec la même attention et la même rigueur dans l'analyse qui caractérisait sa critique cinématographique. André Bazin ne pouvait négliger la Télévision où il avait reconnu d'emblée un moyen privilégié de diffusion de cette culture par l'image à laquelle il croyait assez pour y consacrer sa vie. Presque chaque soir, après l'émission, il nous téléphonait pour nous faire partager son enthousiasme ou son indignation. Comme tous les êtres généreux il avait l'indignation facile. En paroles du moins car il n'écrivait jamais sous le coup d'une première impression. Il croyait à la vérité de la critique, une vérité que l'on découvre par une patiente réflexion et par de longues discussions.

Ainsi se continua jusqu'au dernier jour, ce dialogue commencé en 1942 : c'est dans RADIO-CINEMA-TELEVISION que parurent ses tous derniers articles, la semaine même de sa mort : le compte rendu de *Lettre de Sibérie* et l'analyse du *Crime de Monsieur Lange*.

Ces quelques souvenirs ne retracent pas l'histoire d'une carrière — Bazin n'a jamais voulu faire carrière. Il est devenu presque malgré lui ce « meilleur critique » que tous aujourd'hui reconnaissent comme un maître. Un maître, il l'était dès l'origine comme en témoigne ce texte — écrit au début de la guerre — où il glorifiait le rôle de ces « maîtres », les instituteurs qu'il se préparait alors à former à leur admirable métier.

Enseignant, instituteur, maitre de cinéma, telle était la vocation dont il avait lucidement pris conscience voilà quinze ans et à laquelle il est resté fidèle avec toute sa rigueur. Mais il n'a pas seulement formé toute une génération de critiques, il a créé une discipline nouvelle : les études cinématographiques. Il fut un brillant journaliste, mais son œuvre aurait eu le même sens s'il avait existé pour lui à la Sorbonne une chaire de cinéma ou s'il avait été placé à la tête de cette Université populaire du cinéma qu'il aurait fallu créer à son usage.

Son œuvre écrite se réduit aujourd'hui au recueil de ses principaux articles dont la publication est commencée. A travers ces quelques petits livres on pourra mesurer le renouvellement qu'il apporta à la connaissance du cinéma. Mais on ne pourra mesurer son influence sur le cinéma lui-même et sur tous ceux qui l'ont découvert grâce à lui. On ne pourra surtout deviner cette source secrète de son action profonde : la générosité rare qui guida toute sa vie et dont ceux qui l'aimaient se sentent incapables de rendre un suffisant témoignage.

Jean-Louis TALLENAY.

JANICK ARBOIS

" Jeunesses Cinématographiques "

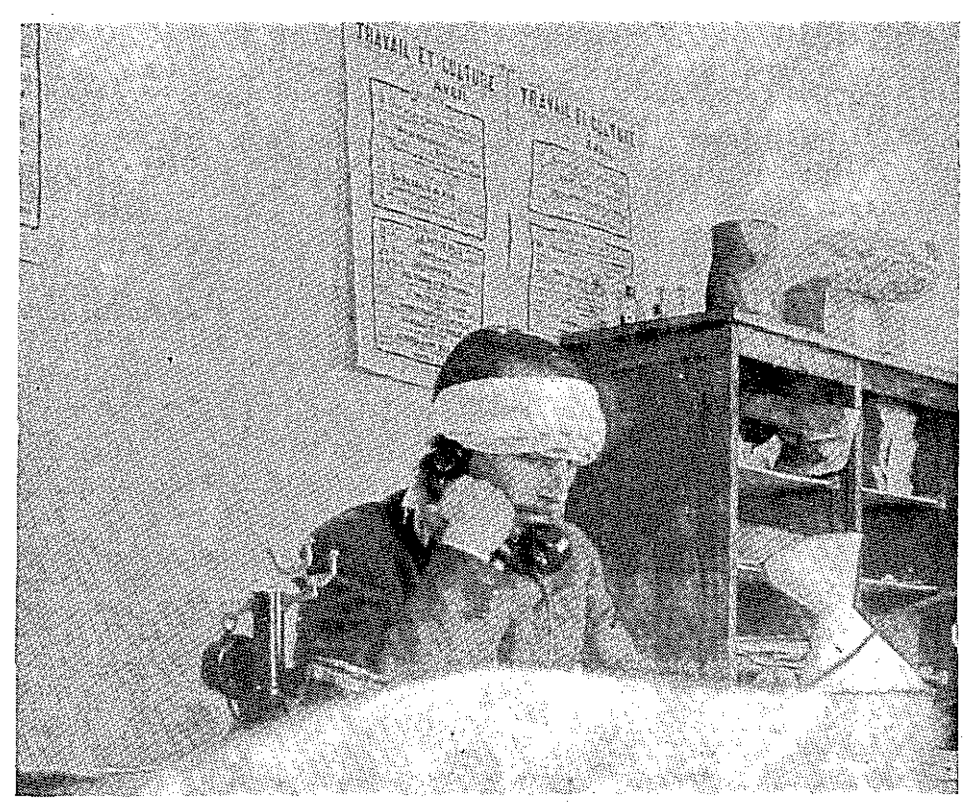
Au lendemain de la libération, dans un climat d'enthousiasme où chacun de nous se croyait appelé à changer le monde, naquirent des organismes comme le TEC (Travail et Culture) et ses diverses branches : le CID (Culture et initiation dramatiques) et le CIC (Culture et initiation cinématographiques), ces *Jeunesses Cinématographiques* qu'André Bazin avait créées un peu auparavant.

Dans les bureaux plus que modestes de la rue des Beaux-Arts, on croyait fermement à la « culture populaire » et parce qu'on y croyait, il régnait dans ces petites pièces mal chauffées et d'aspect misérable, une sorte de ferveur. Le mot ne me semble pas trop fort lorsqu'il s'agit, en particulier, d'évoquer le rôle qu'y joua André Bazin. Obtenir des films, organiser des séances, animer de difficiles débats devant des publics où les étudiants se mêlaient aux ouvriers, tenir tête parfois à des salles turbulentes qu'il devait conquérir sans avoir les moyens d'un orateur, n'était que la partie la plus extérieure de l'activité d'André. Elle le dévorait, cependant, au point d'user prématurément sa santé : déjeunant d'un sandwich, ne refusant jamais sa collaboration au plus modeste bulletin, au plus pauvre ciné-club, prolongeant tard dans la nuit les discussions commencées dans les salles, il ne savait pas mesurer sa fatigue A cette époque déjà il donnait l'impression de vivre par la force d'une incroyable et calme énergie.

Car André n'avait rien d'un activiste énervé qui s'énivre du tourbillon de ses journées trop remplies. S'il était si prodigue de son temps et de ses forces pour ces *Jeunesses Cinématographiques,* c'est que le cinéma, lui, était très vite apparu comme le seul art véritablement populaire. Il disait souvent alors qu'un grand film était celui qui était capable de séduire à la fois la foule et les habiles. Mais, éducateur autant que critique, il était aussi persuadé que pour jouer son rôle culturel et pour s'améliorer, le cinéma devait trouver pour, le comprendre, un large public d'initiés. Il y a plus de dix ans, ce n'était pas une évidence.

Toute sa vie, André Bazin aura travaillé inlassablement à éclairer ce public, sachant mieux qu'aucun autre se faire comprendre de toutes les catégories de lecteurs, imposant à une pensée souvent difficile et complexe, une expression parfaitement claire et explicite. S'il y a ces *Jeunesses Cinématographiques* à l'aube de sa trop brève carrière, ce n'est pas un hasard. Pour André Bazin, la critique cinématographique n'a jamais été un monologue en langage secret à l'usage de quelques élus, c'était un combat, une manière de vivre. Son esthétique ne se concevait pas sans une éthique, sans une politique de l'homme. Et c'est là sans doute ce qui lui valut d'être un grand critique.

Puisqu'il s'agit ici d'apporter un témoignage personnel sur notre ami, je voudrais ajouter que sa délicatesse, son constant souci de ne blesser personne étaient réellement exceptionnel. Si sûr qu'il fût d'un jugement ou d'une connaissance, il prenait la peine d'écou-



Travail et Culture.

ter ce que les autres en pensaient. Aux *Jeunesse Cinématographiques*, André qui était tout de même le « patron », si mal adapté que soit ce mot à notre collaboration amicale, qui connaissait le cinéma alors que j'en ignorais tout, répugnait déjà vivement à un absolutisme esthétique que sa jeunesse et sa formation de professeur auraient d'ailleurs excusé. En ces quelques mois de travail commun, il m'apprit comme à tous les jeunes gens qui se pressaient à nos séances, non pas une doctrine avec ce que le mot suppose de rigidité et d'étroitesse, mais tout simplement l'amour exigeant du cinéma.

Janick ARBOIS.

JOSEPH ROVAN

"Travail et Culture"

André Bazin a commencé en expliquant à d'autres, à des normaliens, à des étudiants, à des ouvriers, pourquoi il aimait les films qu'il aimait et pourquoi on pouvait et devait aimer des films et les détester et les juger. A « Travail et Culture » où je fis sa connaissance en rentrant de déportation il était le maître de la section cinéma, du C.I.C., et ce C.I.C. était un petit bureau crasseux, agrémenté d'une secrétaire charmante, si charmante qu'André ne voulut plus jamais se séparer d'elle, et d'un enfant pie au bec énorme et dévorant, dont il a bien dû se séparer un jour, je ne sais plus comment. C'est

là qu'il préparait des séances de ciné-club pour la région parisienne, des séances qui restent pour les témoins de cette époque l'équivalent de la Bataille d'Hernani.

André me stupéfiait à cette époque par son savoir dans un domaine dont nous ignorions encore qu'il pût si vite devenir sujet d'une science et d'une critique admises en Sorbonne. Nous sortions de l'avant-guerre avec l'idée que le cinéma ne pouvait servir que de divertissement. Jamais personne au lycée ni à la ville nous avait parlé de Renoir ou de Carné comme nos meilleurs professeurs avaient parlé de Racine ou de Claudel. Pour moi l'accès à cette dimension nouvelle de la vie intellectuelle et esthétique qu'est une certaine habitude du cinéma, m'a été ouvert par Bazin, Bazin orateur et Bazin commentateur privé, capable de discourir comme un étudiant de Dostoïevski, mais aussi de relier la thèse au technique et de tout terminer par un brusque saut dans un tout autre domaine, politique ou gastronomie. Peu à peu Bazin nous a tous intoxiqués en nous apprenant à prendre le cinéma au sérieux, si c'est prendre quelque chose au sérieux que de *l'aimer* d'un amour exigeant et véhément, et de ne plus pouvoir se passer de cette chose, de cet objet, de cette part de nous-mêmes.

J'admirais qu'André fût capable d'être aussi convaincant et aussi clair sur deux tons différents, sur deux registres réputés contraires, celui des intellectuels techniciens de leur intellectualité, et celui des auditeurs-spectateurs populaires, ouvriers, employés, officiers, ministres, tous ceux qui composent ce peuple auquel veut s'adresser la culture populaire, tous ceux qui n'aimaient pas encore le cinéma comme André voulait qu'ils l'aimassent. Je n'ai jamais vu un public résister à Bazin commentateur, à Bazin enchanteur, même pas les directeurs des Universités populaires du Wurtemberg-Sud, engoncés dans les préjugés et l'âge, solidement assis sur leur fond d'idéalisme post-schillérien. Dans le décor d'un monastère souabe érigé somptueusement au-dessus des gorges du Danube, dans une pièce immense où l'on accédait que par une porte minuscule (pour que moi-même et congressistes n'oubliassent jamais le devoir d'humilité) Bazin officiait dans son plus beau rôle de prestigidateur d'idées, d'enchanteur de concepts, d'enjoliveur de technicités, d'accoucheur de pensées droites, et l'instrument de la langue étrangère se pliait à ses volontés et transmettait dans ce contexte baroque un message qui depuis n'a cessé de soulever tempêtes et révolutions dans les crânes du cinéma allemand. L'autre jour encore j'ai vu dans une revue qui compte parmi les plus « sérieuses » de la vie intellectuelle allemande la signature d'un garçon qui, il y a dix ans, dans la pénombre d'un grenier d'auberge de jeunesse suivait d'un regard presque exstatique l'éblouissant « numéro » d'André sur *Le Jour se lève* qui décida, me dit-il, beaucoup plus tard, de sa vocation de critique de cinéma.

Nous aimions chez André que le cinéma, avec tout l'amour qu'il lui portait et que — soyons-en heureux — le cinéma français lui rendit bien, ne fût encore pour lui qu'un moyen. Toujours, jusqu'à ses derniers jours, nous le trouvâmes disponible quand il s'agissait de participer à nos réunions ou les problèmes d'ensemble de l'accession des masses à la culture, de la transformation de la culture dans et par ses rapports avec des publics nouveaux et nouvellement conscients, étaient posés non seulement à propos du cinéma mais par rapport à tous les « moyens de culture », du théâtre jusqu'au sport en passant par la télévision. Bazin ne se renfermait pas dans sa spécialité, il était capable et prêt à penser les problèmes d'une politique de la culture populaire et ceux de la politique tout court. Personne fut moins partisan des tours d'ivoires, fussent-elles en celluloïd. Les pouvoirs et les orthodoxies ne l'impressionnaient jamais en tant que tels, homme de foi il était le moins conformiste des hommes et le prouva par la dénonciation violente de tel mythe à une époque où à beaucoup de ses amis cette dénonciation devait paraître blasphématoire. Mais la rigueur morale et intellectuelle, tempérée seulement par l'ironie gentille qui succédait si vite chez lui à l'indignation, n'en voulait jamais aux hommes, même à ceux qui le décevaient le plus. Que de démarches Bazin, quand il commença à être connu, n'a-t-il pas accomplies pour mettre cette réputation naissante au service de gens malheureux, injustement traités, ou simplement dans le besoin ? En apparence me voilà loin de la culture populaire, mais en apparence seulement. Pour lui et pour nous, et pour cela nous nous sentions toujours un droit de priorité amicale sur lui parce qu'il était avant tout un homme de la culture populaire et ensuite seulement le grand critique et le personnage presque officiel qu'il était devenu, pour nous et pour lui la culture populaire était une attitude devant la vie et devant les hommes, la volonté de ne jamais reconnaître l'injustice d'où qu'elle vînt, de ne jamais nous résigner à aucune orthodoxie militante, à aucun conformisme, à aucune abdication de la fraternité.

Joseph ROVAN.

ROGER LEENHARDT

"Du côté de Socrate"

D'une première rencontre l'esprit croit, le plus souvent, n'avoir gardé que la quelconque circonstance. Que la mort fige une vie en destin, et la mémoire retrouve sa fraîcheur. La disparition définitive de l'ami redonne au jour où il nous apparaît toute sa netteté, son prix, et comme une signification.

C'est au cours de l'hiver 1943 que j'ai connu André Bazin. Il était venu me demander de parler du cinéma à la Maison des Lettres. Je dus marquer quelque hésitation. Il prit (pour préciser l'utilité et le sens de l'exposé qu'il souhaitait de ma part) un argument paradoxal. A côté d'un groupe de théâtre florissant, leur groupe de cinéma, me dit-il, n'avait recueilli que peu d'adhésions. Et comme je m'étonnai, il m'expliqua ainsi le phénomène. Il avait suffi de trois années d'occupation pour que la nouvelle génération d'étudiants, coupée du cinéma américain, ignorante des classiques, ne considérât plus le film comme un objet esthétique sérieux.

Après quinze ans je m'étonne encore que la première réflexion que j'ai entendu faire à Bazin ait porté sur le centre même du problème de la culture cinématographique, sur sa difficulté propre et sa fragilité. Alors qu'une œuvre ou un auteur dramatique s'étudie selon des perspectives et des références toujours disponibles dans les bibliothèques, notre jugement sur un metteur en scène ou un film dépend le plus souvent de la précaire cinémathèque imaginaire de nos souvenirs.

De cette première conversation me reste aussi la découverte de son regard. Il ne vous fixait pas dans les yeux. Il promenait sur son interlocuteur, comme sur les choses et le paysage, un regard vif mais léger, toujours un peu attendri et amusé à la fois. Puis, sur un mot ou sur une image, une interrogation arrêtait ce regard, et colorait, pendant tout le temps qu'il parlait, une vision devenue attentive, et intérieure. Regard toujours discret, qui ne rappelait ni l'appréhension impérieuse de l'œil du peintre, ni le flou



Au Festival du Film Maudit (Biarritz 1949). Outre Alexandre Astruc et Claude Mauriac qui entourent André Bazin, les physionomistes reconnaîtront au second rang, de gauche à droite, Grisha Dabat, René Clément, Jean Grémillon, Raymond Queneau, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Cocteau, Jean-Charles Tachella, Jean Tronquet, Roger-Marc Thérond, France Roche, Pierre Kast, Jean-Pierre Vivet, Jacques Bourgeois.

lumineux d'un regard de poète, mais passait continuellement avec une mobilité et une aisance que j'ai rarement trouvé chez d'autres, du dehors au dedans, de la perception à la réflexion, de l'objet à l'idée.

Il y a toujours chez les créateurs une démarche singulière de la pensée, qui est la clef de leur génie (même s'il semble fait d'une longue expérience), et qui préexiste à l'œuvre, comme « donnée » dès le départ. C'est dans leur correspondance de leur vingtième année que nous découvrons le mieux le secret d'un Gide ou d'un Valéry.

Dans la qualité de regard que je viens de décrire je vois l'image physique du don initial, de la vertu intellectuelle propre d'André Bazin, que masquent peut-être d'autres aspects de sa personnalité et de son talent.

Sans doute est-ce une construction volontaire qui porta le jeune intellectuel de la Maison des Lettres de *1943 jusqu'à la maîtrise du critique écouté de l'Europe entière.* Sans doute faut-il admirer l'honnêteté d'un esprit qui procédait par approximation, par approfondissements successifs, d'une plume qui ne prétendait pas à la grâce du primesaut et ne cachait pas de fréquents repentirs. Oui, André Bazin possédait ces mérites sérieux, presque moraux, de l'intelligence, que sont le scrupule, la rigueur, le goût de l'exhaustif, la sûreté dialectique, la générosité enfin, d'où naît la seule critique profonde, je veux dire positive.

Mais ces qualités, presque trop évidentes, risquent d'estomper pour certains un trait plus central, plus aigu, plus précieux de son portrait.

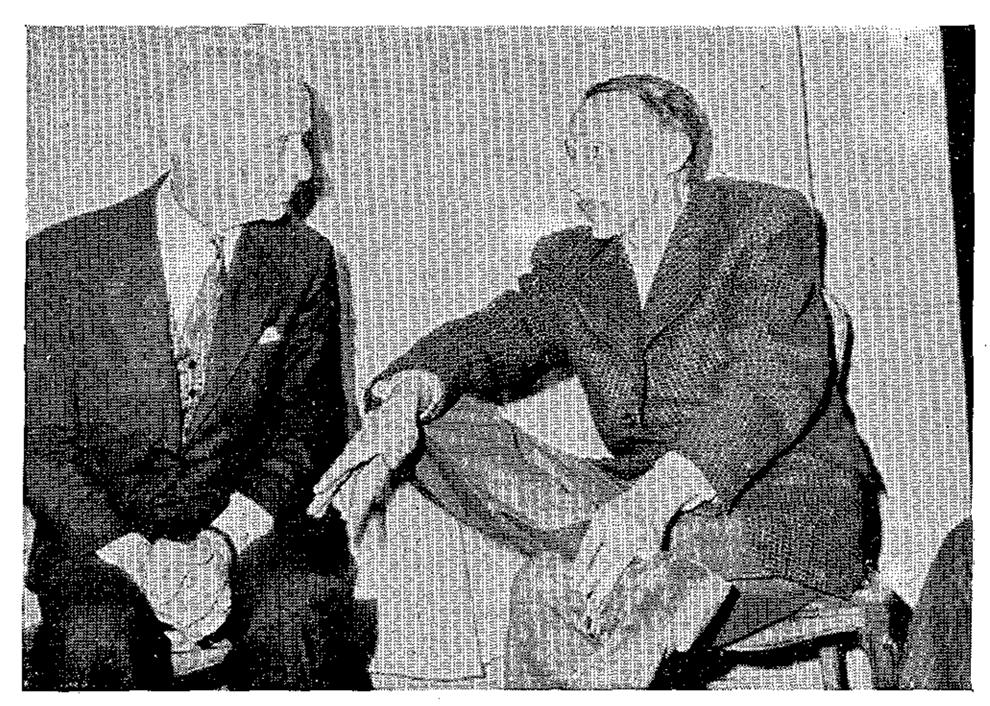
Ici, je reviens à cette année 1943, pour me rappeler que c'est alors qu'il entra pour quelques temps à l'I.D.H.E.C. Il s'agissait d'un job, le service de presse, pour lequel d'ailleurs il était aussi peu fait que possible. Si je note cette rencontre de Bazin et de l'I.D.H.E.C. (que certes il aima et où, je crois, il donna plus tard des conférences), c'est néanmoins et précisément pour marquer la distance entre cet ancien normalien de Saint-Cloud et ce qu'il me faut bien appeler l'esprit universitaire. Un de ses textes, aussi drôle que peu méchant, intitulé « Prolégomènes à toute filmologie », et que par respect pour l'Alma Mater il avait signé d'un pseudonyme, est à cet égard significatif.

Dans l'université il y a toujours de l'Aristote. Mais Bazin était du côté de Socrate. Théoricien du cinéma, il n'a jamais fait entrer son jugement sur un film dans le cadre d'une catégorie ou d'un concept établi d'avance. C'est toujours à partir d'un détail concret, d'une image vivante, qu'il lançait sa dialectique.

J'ai relu ses articles, dont on vient de faire paraître un premier recueil. Il m'avait dit récemment avoir envisagé, à la demande de son éditeur, puis abandonné l'idée de les refondre dans un ouvrage continu. Il s'en excusait sur sa paresse. Et après tout, ajoutait-il peut-être est-ce mieux ainsi. Certes ! Un exposé doctrinal en forme aurait laissé échappé cette élaboration, à partir souvent d'un simple détail, par Bazin, de sa propre pensée, qui fait tout le plaisir, je dirai presque l'émotion, de la lecture. Le lapin de *la Règle du jeu ! L'escalier de la Vipère ! Ces exemples, devenus classiques,* il les analysait, les généralisait avec une sorte d'acharnement dans la formulation, où le vocabulaire le plus abstrait de l'épistémologie ou de la métaphysique exprimait une véritable passion, à travers l'impossible élucidation logique totale, vers le fait esthétique, saisi intuitivement dans son irréductible ambiguïté. Que de fois l'ai-je entendu me dire : « Allez voir tel film ; il y a un plan où... » Je voyais le plan en question. Et je me disais, qu'ainsi aiguillé j'aurai pu, presque aussi bien que lui, en développer les virtualités. Mais sans doute je ne l'aurais pas, sans lui, comme découvert dans le flux des images...Là était le génie d'André Bazin, dans la finesse d'attaque de la pensée, dans la détection exquise du point sensible d'une œuvre, dans ce moment privilégié où dans la salle obscure la lumière fugace de l'écran avait donné à son regard un reflet intérieur.

A propos d'un ami disparu on répugne à parler de soi. Mon témoignage, pourtant, n'a d'intérêt que personnel ; mon vrai titre à parler de Bazin est mon amitié, et celle qu'il me portait

Il avait eu la gentillesse de dire que ma chronique d'Esprit, où il m'avait remplacé, avait été pour quelque chose dans sa vocation de critique. Je ne crois pas forcer la vérité en disant que si j'ai cessé sans regrets, il y a dix ans, d'écrire sur le cinéma, une de mes raisons, et non la moindre, était que lui-même écrivait, comme un prolongement et un dépassement de ce que j'avais essayé de faire. C'est une étrange chose que la modification, parfois même l'inversion, qu'amène le temps dans le rapport entre cadet et aîné. Il ne l'admettait pourtant pas, et pendant dix ans j'ai continué à trouver dans ses articles des références à mes textes lointains, ou même, magistralement com-



Avec Max Ernst au Festival de Tour 1957.

mentée, telle idée lancée devant lui dans un débat amical. Au point d'en être certes toujours touché, mais parfois presque agacé.

Et voici que j'ai lu encore une fois mon nom dans son dernier article posthume, en même temps que sur la page de garde de son livre. Et qu'il soit associé dans cette dédicace à celui de François Truffaut ajoute encore à mon émotion. Ce relais de trois générations marque dans le cinéma d'après guerre les bornes d'une carrière, mesure définitivement l'éventail fraternel de son œuvre.

J'ai dit combien, à mon sens, l'intuition esthétique balançait chez Bazin l'analyse philosophique. Il est certain, d'autre part, que la connaissance « technique » du cinéma, bien qu'il se soit refusé au jargon des studios, a été une des armatures les plus solides de son jugement. D'où vient alors qu'à la différence de beaucoup de ses amis, pour qui la critique fut, je ne dis pas un tremplin, mais un légitime portique vers la réalisation, il n'ait jamais travaillé lui-même à un film ? Je ne pense pas du tout que ce soit par une sorte de goût absolu de la pureté critique. Aussi bien, si je pose la question, c'est qu'au bout de ces lignes, où un effort de remémoration m'avait amené à notre première rencontre, ma pensée revient à la dernière longue conversation que j'ai eue avec lui, et dont le thème — inhabituel — était précisément, et à son sujet, ce passage du juger au faire.

Un producteur ami lui avait demandé un projet pour un court métrage sur le Roman charentais. Il revenait d'un voyage d'étude et en me montrant les photos qu'il ramenait, me parla avec tendresse de ces petites églises de pierre tendre, puis me demanda quelques conseils sur la construction possible du film.

Je ne sais pourquoi je me laissai aller au goût du métier, énonçai quelque loi de découpage, groupai des photos, organisai sur le champ des séquences ! Bref en cinq minutes je lui avais bâti son film : il ne restait qu'à le faire !

Il sourit à mon petit numéro, hocha la tête, prit son regard interrogatif. Sans doute pensait-il à son film, dont je savais bien qu'il n'aurait rien du documentaire modèle que j'avais improvisé. Mais le ferait-il ? « Je n'ai pas beaucoup de temps, dit-il, et il me faut d'abord finir mon Renoir. »

Sa maladie, dont il ne parlait pas, faisait déjà passer une ombre sur tous ses projets. Pourtant son ton était le plus simple du monde. Il eut un moment de silence, puis nous enchaînâmes... Mais j'avais compris comment, à un certain degré d'accomplissement la figure d'un être ne dépend plus de l'avenir, même dans ce monde où nous voyons confusément et comme sur un écran.

Roger LEENHARDT.

CLAUDE ROY

" Il rendit heureux "

André Bazin est de ce tout petit nombre d'êtres qui m'auront aidé à découvrir ceci, qui *est très simple*, et que j'ai pourtant mis longtemps à débrouiller : que l'intelligence est une vertu, que la justesse d'esprit est morale, que bien comprendre implique un effort, un élan du cœur — et que la bonté est foncièrement intelligente.

J'étais longtemps disposé à répondre sans hésitation au fameux questionnaire des carnets de demoiselles destinés à recueillir les autographes. On vous demande : « Quelle est votre qualité préférée ? » Jeune chien, il y a vingt ans, j'écrivais sans respirer : « *La lucidité, l'intelligence.* » *Plus tard : « La bonté. » André était* la preuve par Bazin qu'on ne peut pas séparer l'une de l'autre. Il était vraiment bon, et *donc* il éprouvait un besoin irrépressible de comprendre. Il était vraiment intelligent et *donc* cela l'amenait à être vraiment bon.

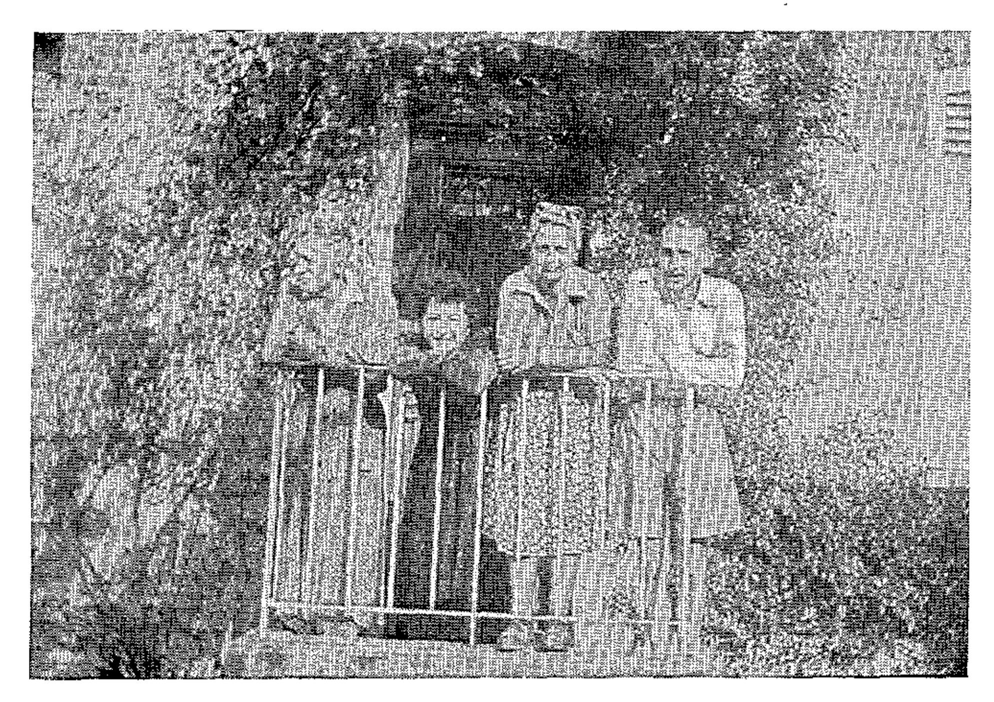
Il a été un grand critique, de ces critiques dont on peut dire en deux sens qu'ils sont créateurs. Créateur, André Bazin le fut d'une démarche et d'un style de l'analyse. Il a appris beaucoup de ses jeunes confrères et à des *milliers de spectateurs* à *regarder* ce qu'ils *voyaient*. Il les a pris par le regard, comme on prend quelqu'un par la main, leur a fait explorer minutieusement ses univers, leur a fait saisir des rapports qui leur échappaient, découvrir des analogies, des relations, des intentions, des signes qu'on n'avait pas su voir sans lui, avant lui.

Créateur il lui est arrivé aussi de l'être (et ce n'était pas le moins admirable de ses dons) des films qui auraient dû exister, à la place de ceux qu'on lui proposait. Il *recréait* souvent le film qu'il voyait, il l'enrichissait de sa propre ressource, il le fécondait de sa propre intelligence. Je le taquinais parfois, à propos de tel ou tel article, qui me semblait excessivement bienveillant, sur un film dont j'avais le sentiment qu'il était l'auberge espagnole, où André avait trouvé ce qu'il apportait. Le film était magnifique — du moins le film qu'avait vu, raconté et créé André Bazin. Il s'insurgeait, recommençait sa démonstration, et il arrivait qu'il me contraignît à me rendre à ses *raisons. Il prenait bien garde d'aimer tout* ce qui pouvait être aimable, de peur de passer à côté de quelque chose à aimer sans l'avoir aimé.

Il y a des critiques qui sont indulgents par lassitude, ou par calcul, ou par paresse. S'il est arrivé à André Bazin de l'être, ce fut toujours par générosité.

Mais cette générosité n'était ni brouillonne, ni vague, ni confuse. Quand j'ai connu André, pendant l'occupation, il avait une très grande admiration pour l'allure et la méthode de Sartre. Il lui doit beaucoup certainement. Je retrouve dans les essais de Bazin ce que j'admire dans ceux de Sartre, cette marche de fantassin patient, qui écarte à la main la ramure et la broussaille, qui entre dans les raisons qu'il ne sent pas raisonnables, pour en sortir certain qu'elles ne le sont pas, qui sait faire un crochet ou un détour pour prendre l'ennemi à revers, qui reprend son avancée après avoir solidement occupé le terrain, qui fait halte avec sagesse, et des sorties avec hardiesse.

Le premier texte important d'André, ce fut un manuscrit qu'il m'apporta et qui s'intitulait : *Ontologie de l'image photographique*. Je fut ébloui par ce que cet essai avait d'essentiel, de décisif. Le titre m'avait un peu fait lever le sourcil, je me méfiais déjà du faux vocabulaire philosophique, si facilement jargon quand on l'utilise à tort et à travers. *Mais non, j'avais tort,* c'était vraiment l'*être* même de l'image photographique que Bazin tentait de définir. Il y parvenait. Il opposait à l'embaumement de la momie antique, qui cherchait à « *conserver l'être par-delà l'apparence* » et à l'illusion poursuivie par les arts plastiques



Sur le balcon, à gauche, Claude Roy.

la conquête de l'objectif photographique, qui « *substitue à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, libéré des contingences temporelles* », qui embaume le temps.

Dans l'image photographique André Bazin saluait cette « *impassibilité de l'objectif qui, dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour* ».

J'ai souvent discuté avec lui de cette *impassibilité* qu'il prêtait alors à l'objectif, et que semble démentir le fait que les grands photographes ont un style, reconnaissable rapidement, une façon personnelle de voir, une vision originale du monde.

Mais ce texte me semble important parce que, à l'orée de la carrière d'André Bazin, il définit inconsciemment la méthode qu'il a toujours appliquée ensuite. Il avait une immense culture, mais aussi bien picturale que cinématographique ou littéraire. Mais toujours il cherchait, devant une œuvre, à se *dépouiller* des *habitudes* et des *préjugés*, à se faire *vierge* dans son *attention*, et partant son *amour*. Ce sont là ses mots-clefs, ses maîtres-mots.

Je viens de relire son étude sur l'œuvre d'Orson Welles. C'est un tout petit livre, mais d'une richesse étonnante. Qu'il analyse les rapports entre la physique et la prise de vue choisie par Welles pour *Citizen Kane* ou les *Ambersons*, et la métaphysique dramatique du récit, ou qu'il oppose le découpage classique, qui impose au spectateur le point de vue du metteur en scène, aux découpages en longs plans de Welles qui laissent le spectateur libre d'interpréter la scène, de la suivre avec ses yeux à lui, André Bazin apporte à ceux qui admirent Welles de nouvelles raisons de l'aimer en le comprenant mieux. Il y a dans sa façon d'étudier un film une joie d'admirer, qui engendre une joie de comprendre, qui à son tour accroît la joie d'admirer, et cela me semble un modèle de l'art critique.

Il aimait aimer, et il aimait comprendre. Je crois qu'il n'y a qu'une chose au monde qu'il n'a jamais comprise, c'est la méchanceté, l'avarice d'âme, la parcimonie de l'esprit. On ne peut même pas dire qu'il ne les comprenait pas : elles n'existaient pas pour lui. André Bazin est peut-être le seul garçon que j'ai connu, en quarante-deux années de vie, et que je n'ai jamais entendu dire du mal de qui que ce soit. Ce n'était pas par distraction, ou par

fatigue. Simplement il en était incapable. Il n'était pas du tout boy-scout, il ne faisait pas de B.A. Mais ses actions étaient, avec un naturel exemplaire, de bonnes actions. Il était gentil comme on respire, d'une gentillesse vigoureuse, intelligente et pleine d'humour. Il se réservait en général l'usage de cet humour, je veux dire qu'il n'y a qu'un être *qu'il aura su* moquer et railler sans précautions, lui-même.

C'est sur une plage, il y a peu de saisons, en plein midi d'un plein été, que j'ai su qu'André était condamné, qu'il n'y avait pas de recours, et que j'ai su qu'il le savait. Nos enfants jouaient auprès de nous. J'ai ressenti une grande détresse. Mais André continuait à être lui-même, c'est-à-dire merveilleusement intelligent, gai de l'être, bon de l'être. J'ai compris ce jour-là, sans qu'un seul mot ait été prononcé entre nous, le calme que Socrate mourant imposait à ses amis. Je repensai au maigre jeune homme qui arrivait chez moi, près de Paris, à bicyclette, *pendant le dernier été* de l'occupation. Je ne savais pas que Socrate, le sublime et paisible buveur de cigüe pouvait, en 1944 puis en 1956, être pour moi ce garçon qui brillait d'enthousiasme et de feu, dont le léger bégaiement était comme le frein qu'impose la volonté d'être compris à la fièvre de l'intelligence, notre ami, celui qu'on blaguait en l'appelant le Bazinographe qui traînait derrière lui la mémoire émerveillée de tous les films de la terre, et toujours un chien perdu, un peu bâtard, mais qu'il avait persuadé de se trouver très beau et très heureux à force d'être gentil avec lui.

Si on me demandait ce qu'il faut écrire sur ta tombe, André, je dirais seulement : *« Il rendit heureux ».*

Claude ROY.

ALEXANDRE ASTRUC

"Une façon d'aimer"

J'ai rencontré Bazin pour la première fois en 1944. Je me souviens très bien, c'était chez Claude Roy, à Neauphles-le-Château ; il avait un collier de barbe, comme en portent généralement les élèves des Beaux Arts, un béret basque, et il était venu à bicyclette. Les derniers mois de l'occupation parurent particulièrement agréables à ceux qui ne *risquaient* pas directement leur peau; j'en garde un souvenir attendri; l'été avait été anormalement beau, la poussière flottait en nappe légère au-dessus des routes, soulevée par les derniers camions et les pneus de nos bicyclettes, et nous avions tous dans nos poches quelques pages d'un philosophe allemand qui professait que l'être est de loin battu par l'existence et par lui précédé. Nous avions également dans nos têtes — pourquoi ne pas l'avouer? — la liste complète et détaillée des films que nous verrions bientôt, lorsque les armées alliées, sous le haut commandement des généraux Steinbeck, Faulkner et Caldwell, se seraient emparées du Cinéma Normandie où les armées de Rommel achevaient de faire prisonniers tous les Canadiens et les Néo-Zélandais de la création, pour le rendre aux frères Siritzky.

Car il ne faisait nul doute pour aucun de nous que, aux yeux de l'armée américaine, le sort des bobines des films muets que Langlois nous avait à tous confiées, nous abordant à la terrasse du Flore et nous les donnant sur notre seule bonne mine pour que nous les enterrions dans les jardins de nos belles maisons de campagne de Saint-Germain-en-Laye ou de Bougival côte à côte avec les dernières boîtes de foie gras du Lot, il ne faisait donc aucun doute que ces bobines représentaient l'enjeu essentiel de la guerre, ainsi que la possibilité pour nous, jeunes intellectuels sans boutons qui avions passés quatre ans à donner des leçons de *mathématiques* aux filles de nos bouchères, de nous rendre compte par nous-mêmes de certaines vérités dont nous commencions à sonder le bien-fondé : à savoir que la guerre avait tué définitivement le champ contre-champ dans le cinéma américain, l'homme qui avait réalisé *Seuls les anges ont des ailes* avait du génie, on allait pouvoir faire des films sans passer quinze ans à tartiner les sandwiches au pâté de Christian Jaque, Faulkner était à Hemingway ce que Dostoïevski était à Prosper Mérimée, etc. Je dis cela en toute humilité, car cela était vrai. L'occupation qui nous avait fait vivre repliés sur nous-mêmes, nous avait donné une vision livresque du monde, et nous ne pensions qu'à ajouter des livres (et des films) à ceux qui existaient déjà.

C'est pour me permettre de discuter avec lui de tous ces problèmes, que le destin me fit connaître André Bazin et, dès la première minute, ce fut de ces problèmes dont nous nous entretînmes en effet.

On m'excusera de parler sur ce ton d'un ami qui vient de mourir : je déteste le ton des articles nécrologiques, numéro spécial d'hommages, etc. André Bazin est mort; c'était notre ami. D'aussi loin que ma mémoire remonte, depuis que j'ai commencé à réfléchir, à écrire sur le cinéma, puis à en faire, je le retrouve à mes côtés, et je ne vois pas sur quel autre ton je pourrais en parler. Bazin est mort et je sais que l'on meurt. Voilà déjà le premier trou parmi nous, on meurt à 40 ans, on a à peine commencé de vivre. Et quelle différence pourrais-je faire entre ce jeune homme avec qui je sors de voir *les Dames du Bois de Boulogne,* et cet homme jeune que sa dernière image nous montre seulement un peu plus chauve, seulement un peu plus émacié? Pour moi c'est le même. Quinze ans déjà, quinze ans seulement, *Objectif* 49, Wyler, Rossellini, le T.E.C., les Cahiers, Bazin se marie, Bazin-Rossellini, Bazin-Renoir, Bazin-Truffaut — au Festival de Biarritz un jeune garçon aux culottes courtes que Bazin traîne derrière lui comme secrétaire — Bazin Prix-Delluc : *Le rideau cramoisi*...

Voilà. Nous sommes à Neauphles-le-Château, où je viens de m'arrêter quelques instants, de retour de Normandie où je suis allé à vélo chercher du beurre et où pour André et pour moi tout commence. Claude Roy se tait. Bazin se met à parler. Il me parle tout de suite de quelques notes sur des films que j'ai fait paraître dans une revue de zone dite « Nono ». Il bégaye et on s'aperçoit vite que son bégaiement oblige son interlocuteur à l'écouter. Bazin à son tour écoute attentivement ce qu'on lui répond. Première surprise, on le voit tout de suite, il n'a pas de parti pris esthétique, il n'aime pas, ne déteste pas, il veut comprendre, et une fois qu'il a compris, expliquer et expliquant justifier, et justifiant donner à aimer. Les partis pris de Bazin, il n'est pas malaisé de s'en apercevoir :



Avec Alexandre Astruc (Bry-sur-Marne, 1952).

ce qui le met en colère, ce qui le fait crier et bégayer deux fois plus, ce sont toujours des partis pris d'ordre moral. Le mal, la nature humaine, les compromissions, voilà ce qu'André Bazin non pas ne pardonne pas — il pardonne tout dès qu'il comprend — mais voilà ce que sa nature naturellement bonne, naturellement intelligente et indulgente, a de la peine à admettre. Mais il ne ferme pas les yeux : il y a quelque chose qui est tout à fait loin de lui, et c'est l'indifférence. Vous pourrez probablement lui faire admettre et écrire que l'œuvre cinématographique de Sacha Guitry présente un certain intérêt (et, mon Dieu, qu'il fallait lui en faire faire du chemin pour l'amener là, partir du *Jour se lève* et en arriver à *Assassins et voleurs !*) au fond il ne demande que cela : trouver de l'intérêt à tout ce qui existe, mais jamais au grand jamais vous n'arriverez à lui faire dire, qu'après tout, ce n'était pas si grave si on avait coupé le plan du lapin dans la *Règle du Jeu*.

L'indifférence tue ; Bazin est mort au contraire de son manque d'indifférence. Il est mort d'avoir continué à courir les ciné-clubs sur sa bicyclette pour faire aimer *Le Jour se lève*. Il est mort d'avoir refusé de se soigner, quand il en était encore temps. Il est mort d'avoir trop aimé ce qu'il aimait.

Tel était André, tel il était la première fois que je le vis, tel il demeurera à jamais. Après la Libération, Bazin à qui l'on venait de donner une tribune, celle du PARISIEN LIBÉRÉ, ne mit pas plus de six mois à pressentir le fantastique courant d'intérêt pour le cinéma (analogue à celui qui allait se porter sur le jazz) qui était en train de se former dans le public dit cultivé et pour les générations dites en gestation, et que ce courant, s'il attendait ses Hugo, attendait aussi son Sainte-Beuve — et pas plus de deux ans à devenir ce Sainte-Beuve. Parti du T.E.C. qui était quelque chose comme une organisation chargée d'obtenir des billets réduits de spectacle pour les étudiants, il parvint au Festival de Venise en n'ayant jamais dévié d'un pouce de sa façon de voir : à savoir que le cinéma pouvait être un instrument de culture, que tout ce qui était intéressant de nos jours allait se faire dans le cinéma et dans le cinéma exclusivement, que par conséquent on pouvait parler de Rossellini et de Renoir avec le même sérieux, la même profondeur (et la même exagération) que de Malraux, Sartre et Camus, que, bien que l'avant-garde n'ait plus aucun sens, c'est dans une certaine façon de voir le cinéma commercial, et de le découvrir, que l'avant-garde pouvait encore exister, bref que, en attendant que le cinéma de demain nous donne les œuvres que nous espérions (ou réaliserions nous-mêmes) le travail consistait à jeter un pont entre la cinémathèque, dont l'examen exhaustif et critique s'imposait — et c'est ainsi que l'on vit Murnau émerger de l'oubli où on le tenait — le cinéma américain des Champs-Elysées où très vite il fut possible de trouver des mérites à des genres décriés comme le western et le film criminel noir et enfin le cinéma d'auteur, le cinéma-expression qui n'avait d'ailleurs jamais cessé d'exister en la personne d'hommes comme Renoir, qui se découvrait maintenant à travers les Bresson et les Tati, avant de s'affirmer, comme après l'autre après-guerre s'étaient affirmés la poésie ou le roman-confession à travers les maladroits essais des jeunes gens qui en 16 mm. d'abord, puis en 35 mm. tentaient d'écrire sur celluloïd le cinéma de demain.

Toutes ces idées étaient diffuses, et pour beaucoup la paternité n'en revient pas directement à André, mais lui seul sut les organiser, leur donner une cohésion dogmatique, les architecturer en un monument en gestation perpétuelle dont il s'était fait à la fois le guide et le témoin. On peut presque dire qu'André en qui la passion critique dominait toutes les autres, dans la mesure où elle était la passion de comprendre pour pouvoir expliquer, et d'aimer pour pouvoir faire aimer, sut en quelque sorte s'inventer un domaine dont dorénavent il serait seul à posséder les clefs. Ces clefs, il les distribuait généreusement à la fois aux auteurs dont les œuvres servaient de pièces maîtresses à son château de cartes et qui les recevaient tout à la fois étonnés, ravis, émus et éblouis et aux jeunes critiques apprentis-auteurs qui venaient chercher dans cette somme une façon de s'affirmer en s'en différenciant.

Bazin donna ainsi à Renoir, comme il donna à Truffaut, et puisque ces lignes sont écrites pour les CAHIERS DU CINÉMA, où plus que partout ailleurs Bazin fit sentir son influence, qu'il me soit simplement permis de dire que, en définitive, et malgré toute sorte d'excès et de passion théorique, la contribution de cette petite revue à couverture jaune n'aura pas été si mince que cela à l'évolution de l'histoire du cinéma en France et en Europe. On a le droit de sourire de certains articles où l'on ne peut parler de Minnelli, par ailleurs délicieux chorégraphe et merveilleux réalisateur de comédies en couleur, sans citer Husserl, Karl Marx et la Théorie de Varga sur l'action du volant de sécurité dans les crises économiques américaines (j'invente à peine, n'est-ce pas camarade Domarchi ?) mais on ne peut y nier le désir de donner au cinéma tous ses titres de noblesse, même si l'on ne comprend pas toujours que le plus grand titre de noblesse que l'on puisse lui



Avec Janine et Florent (Tourettes-sur-Loup, 1954).

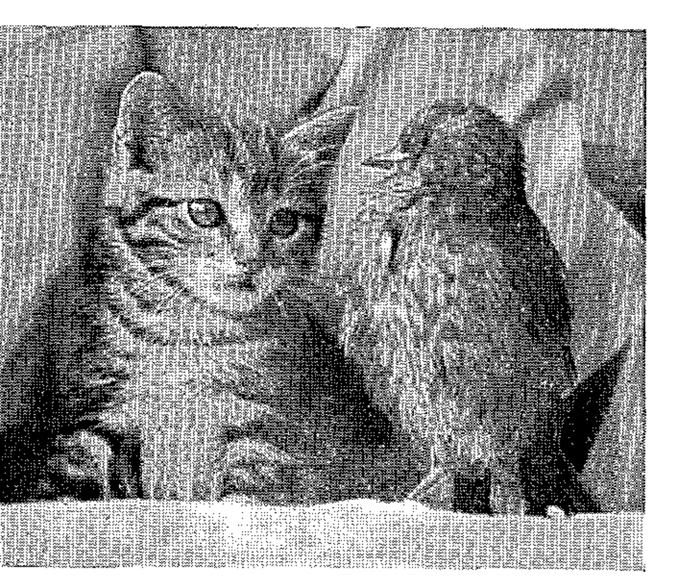
donner quelque jour (et qu'en fait il possède déjà) c'est *de le considérer comme une fin en soi,* et comme un art auprès duquel, et au profit duquel les autres formes d'art s'épuisent parce qu'il s'en nourrit : c'est tant mieux pour lui si ça lui profite, tout fait ventre, et s'il le recrache, c'est encore mieux, parce qu'au fond il n'en a pas besoin, l'ayant de toute façon reçu en partage le jour de sa naissance.

Toutes ces considérations auxquelles la pensée de Bazin me mène tout naturellement, parce que ce sont de toutes ces choses que nous avons mille fois discutées ensemble allongés dans l'herbe molle de sa petite maison de Bry-sur-Marne ou sur les plages granuleuses de Venise, de Cannes ou de Copacabana, ne doivent pas faire croire que Bazin était un esprit théorique et abstrait. Sa façon d'aimer le cinéma était une façon d'aimer à travers le cinéma, comme il aimait les perroquets, les caméléons, les serpents, tous les animaux de la création et les hommes et d'une façon infiniment moins théorique et abstraite, nous en avons tous eu la preuve, que celle qui consiste à mettre son nom au bas des pétitions, manifestes, tracts, suppliques, passion de l'intellectuel de gauche, qui recouvre la plupart du temps, sous couleur de défendre la personne humaine, le plus grand mépris à l'égard des individus de chair et de sang.

Car ce théoricien, cet intellectuel, cet idéaliste, ce croyant, était en définitive bien plus près de la réalité, bien plus près des hommes que d'autres qui font profession de croire que l'intelligence dessèche et sépare du monde. La sienne lui a donné sans doute une des plus grandes joies qui puisse être, : comprendre, aimer, aider, avoir confiance, et celle plus grande encore de voir se réaliser, avec le recul du temps, les rêves que l'on avait échafaudés sur le sable.

Celle de se rendre compte qu'en matière d'Art comme, aussi, d'hommes, le pire n'est pas toujours le plus sûr. Que les petits malins finissent par perdre la partie. Que ce sont les Tati, les Fellini ou les Bresson qui gagnent et non pas les Labro. Que, enfin et malgré les apparences et les professions de foi des pauvres petits disciples de Machiavel, réalistes par pauvreté de sang, faiblesse d'esprit et impuissance de chair, le sort des illusions n'est pas forcément de se perdre, ni celui des espérances d'être déçues.

Alexandre ASTRUC.



Deux compagnons de sana



Coco et Pluto.

CLAUDE VERMOREL

"Ce qui est"

D'autres diront ce que le cinéma a perdu en perdant André Bazin. Pas seulement ces « Cahiers », la critique : le cinéma par-dessus les frontières, tout l'art du cinéma. Pour quelques millions de lecteurs, la perte irréparable qu'il fit ces jours-là et qui méritait photos et attendrissement des foules, se nomma Power ; j'allais écrire Flynn : au bout de quinze jours. *Mais nommez donc les étoiles de l'an 34. Et cherchez dans les premières pages d'octobre 34* le nom de Vigo.

Je dirai seulement ce que moi j'ai perdu, un de ces amis pour qui on travaille, à qui on aurait honte de déplaire, même sachant qu'il serait le premier à vous trouver des excuses. Surtout le sachant. Mais l'ai-je vraiment tout à fait perdu ? Je l'ai longtemps regardé sur son lit, et la dernière image de ce visage diaphane et douloureux n'arriva pas à effacer André vivant. Peut-être parce que depuis trop longtemps nous la pressentions déjà malgré nous, sous ses pommettes chaque année un peu plus creusées, sous ce sourire un peu tordu et transparent de l'être qui vit avec sa mort. Le sourire de Vigo, mort de la même maladie, mystérieuse encore, comme si pour certains elle était signe d'élection.

Nous avions été condisciples à Saint-Cloud, mais à quelques promotions d'intervalle, et ce n'est pas à Saint-Cloud que nous nous étions connus. Je ne sais même plus où, pour la première fois. A la Maison des Lettres ? Pour un de ces « contacts » clandestins en 42 ou 43 ? Plus longuement à l'occasion d'un Festival, bien sûr, où chacun retrouve tout le monde. Mais je ne me souviens pas d'avoir fait ou refait connaissance avec André, ni de l'avoir découvert, d'un coup ou peu à peu. Cette amitié fut même, quand j'y songe, un peu étrange. Car nous nous voyions peu. Mais nous nous revoyions chaque fois, comme si nous nous étions quittés à l'instant. Le prétexte était généralement un de ses articles, si merveilleusement compréhensif qu'il me rendait furieux. Quelqu'un a-t-il vu André en colère ? « Mais non, mon vieux, je ne suis pas un con... » C'est ainsi qu'il m'a fait accepter et aimer, et parfois comprendre, ce que d'instinct j'aurai fui. C'est ainsi que j'essayais d'entamer son enthousiasme — momentané — pour Wyler, ou sa défense de l'art *cinéscopien* du calendrier des postes : « Cela ne te plaît pas, ni à moi d'ailleurs. Mais cela est. Une esthétique se fonde sur ce qui est. »

Nous avions un autre prétexte : nos chats, frères et cousins, lorsque, partant pour Venise, Tourettes ou Punta del Este, il avait à placer ça et là sa tribu féline, canine, saurienne et volatile. L'opération était d'une complication savante et seul André pouvait s'y retrouver. Comme dans ses programmes de vacances : « C'est tout simple. Je dois rejoindre un ami qui prend l'avion pour le Portugal. Mais par le train, parce que Janine doit conduire la voiture à Tourettes. Pas elle puisqu'elle ne sait pas conduire, une amie. De là nous irons en Grèce. Mais on essaiera de passer vous voir ». Quinze jours après c'est à Venise où à Locarno qu'il se retrouvait, aimanté par ces concentrations d'images lumineuses, comme un papillon, et s'y consumant chaque fois un peu plus.

On a dit le courage d'André qui, trois jours avant sa mort, asséché comme un concentrationnaire, courait encore à Paris, en se tenant aux murs, vers son journal, vers un dossier Renoir. Plus que son courage, ce qui frappait ses amis, c'était sa sérénité. Dans ce qu'il disait ou écrivait, il n'y avait aucune amertume de malade, aucune allusion même à son état de condamné. A peine écartait-il d'un sourire entendu les projets à terme, ce qu'on lui proposait pour l'année à venir. Etait-ce de promener la mort sur ses épaules, était-ce sa bonté naturelle franciscaine qui lui faisait tout accueillir et tout aimer et si bien tout comprendre : la secrète intention d'une image, et sa place dans l'univers des images, l'ingénu et l'insolite, la calme ou bondissante beauté de ses chats et les déplacements au ralenti de son iguane cornu ? Sur mes dossiers, une chatte grise me regarde. Aimante comme si elle savait qu'elle doit la vie à l'amour. Elle bougeait à peine et sa mère n'ayant pas de lait la laissait mourir. André la nourrit au compte-gouttes, se releva la nuit comme pour un enfant, sauva cette vie vacillante au bord du gouffre où lui-même...

André aurait, sans doute, aimé que je finisse sur ce trait.

Claude VERMOREL.

FRANÇOIS TRUFFAUT

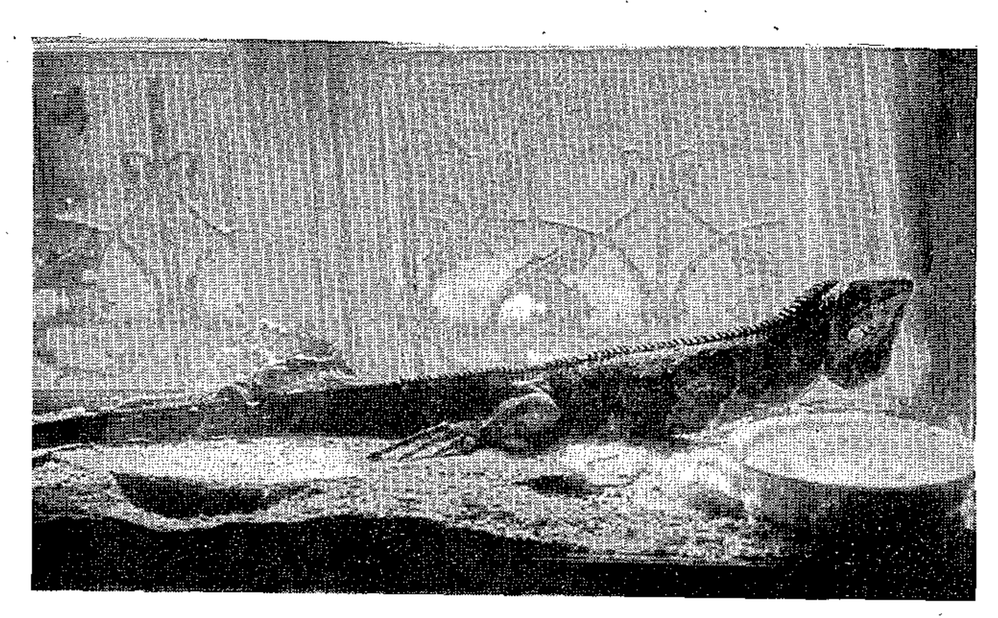
"Il faisait bon vivre"

Il faisait bon vivre avant la mort d'André Bazin. Je rougissait de fierté, si, au cours d'une discussion, il venait à m'approuver, mais je ressentais un plaisir plus vif encore à être contredit par lui. Il était le Juste par qui l'on aime être jugé et pour moi un père dont les réprimandes mêmes m'étaient douces, comme les témoignages d'un intérêt affectueux dont, enfant, j'avais été privé.

Le souvenir le plus émouvant que je conserve de nos rapports remonte à 1952. Ayant déserté l'armée à la veille de mon départ pour l'Indochine — engagé volontaire pour trois ans, j'avais donc tous les torts — je croupissais dans la prison de la Caserne Dupleix à Paris, en compagnie d'une poignée de déserteurs du bataillon français de Corée. Nous étions une douzaine dans une cellule aménagée pour quatre ; la chaleur d'août et l'odeur des urines qui débordaient d'une vieille boîte de conserves rendaient l'atmosphère intenable ; chacun notre tour, nous grimpions le long de la porte pour respirer l'air de la cour par une petite fenêtre. Accroché aux barreaux, le privilégié du moment se retourne et dit : « Y en a un ici qui s'appelle Truffaut ? ». Sur ma paillasse je me retourne et j'entends : « Viens voir, y a tes parents qui t'appellent ». Plus étonné que content, je grimpe le long de la porte pour apercevoir non pas mes parents, tiens pardi, mais les Bazin eux-mêmes, Janine et André, à qui l'on refusait le permis de visite et qui avaient eu l'idée d'ouvrir la fenêtre d'un escalier et de crier mon nom.

Dès lors, pendant six mois d'efforts quotidiens et de démarches compliquées, ils s'acharnèrent à me sortir de l'armée et y parvinrent, comme du reste, trois ans plus tôt. André m'avait tiré du Centre de mineurs délinquants de Villejuif.

Je ne suis qu'un de ceux, innombrables, qu'André Bazin durant sa vie, a aidés, mais je suis probablement celui qu'il a aidé le plus. Je lui dois en tout cas d'avoir franchi le fossé qui sépare le vrai cinglé de cinéma du cinéaste, d'être heureux et de pouvoir rendre heureux : « *Me voilà quasiment grand-père* » m'écrivait-il récemment, ayant appris que ma femme attendait un bébé.



L'iguane d'André et son satellite.

Bazin m'a fait aimer Jean Renoir, puis le connaître. Je me souviens de cette première visite à l'hôtel Royal-Monceau ; nous attendions dans l'entrée que Renoir ait fini de parler dans le téléphone ; on ne le voyait pas, on l'entendait seulement et, par une porte entrebaillée, nous apercevions un large chapeau beige bosselé posé sur une chaise : « *Le chapeau d'Octave* » murmura André avec un sourire complice.

Bazin était un être insolite à force d'intelligence, de bonté, d'honnêteté et de logique ; au premier abord il surprenait et très vite il charmait. Il ne s'adaptait jamais ni à une personne ni à un milieu, il restait en toutes circonstances lui-même et usait du même vocabulaire pour parler à un agrégé, une concierge, une starlette, un flic ou un curé. Cela donnait parfois d'extraordinaires dialogues de sourds ; avec Doniol et Rivette, comme nous nous amusions lorsque, sur les Champs-Elysées, Bazin abordait un agent pour lui demander des explications à propos d'une amande non justifiée ! Il était bien rare que le flic, d'abord exaspéré puis littéralement sidéré, ne se laissât point convaincre par un plaidoyer aussi raffiné dans la logique que telle étude sur l'esthétique bressonnienne.

Et Bazin au restaurant, Bazin chez le plombier, Bazin en voiture, Bazin en wagons-lits, autant de fioretti comiques et moraux car André, comme les compagnons de Saint François, était d'une bonté à la fois cocasse et pathétique. Il vivait avec une pureté totale dans un monde qui se purifiait à son contact, car l'honnêteté, quand elle est à ce point effective et profonde, devient tout bonnement contagieuse.

Et pourtant, André n'était pas de ces fastidieux théoriciens de la morale dont on dit qu'on se sent meilleur à leur contact, au contraire. Après avoir parlé avec André, on se sentait *pire* mais aussi tellement fier de connaître un type si bien, cette espèce de Saint en casquette de velours. Se faire engueuler par Bazin était un plaisir, tant il entrait de chaleur dans ses rares indignations ; on ne se disait pas « comme j'ai tort », mais « comme il a raison, comme il est formidable ! »

En parlant avec lui, il était difficile de ne pas se sentir terriblement inachevé. Généralement, je cessais de comprendre ce que me disait Bazin à la moitié de son raisonnement, mais la compréhension cédait la place à l'admiration et j'étais comme au spectacle, comblé et toujours convaincu.

Pour lui, ce que font les gens était moins important que ce qu'ils sont, et c'est pourquoi, si l'on attaquait devant lui tel ou tel cinéaste, tel ou tel journaliste, il défendait, non

le cinéaste ou le journaliste, mais l'homme, en un plaidoyer toujours généreux et intelligent ; il pouvait brosser des portraits psychanalytiques d'une étonnante justesse ; il donnait toutes ses chances à chacun, il eût été aisément le meilleur avocat de sa génération.

Cet art de vivre, cette aisance n'étaient pas innés. André, je crois, avait pas mal souffert, adolescent, de sa timidité et de sa fragilité. Il gardait un souvenir amer de son passage à l'armée et dans l'enseignement. C'est parce qu'il avait courageusement appris à vivre qu'il pensait qu'on pouvait, qu'on devait, aider les autres. André était resté très pudique ; il m'avait connu gamin et c'est probablement pour me donner confiance en me traitant en adulte qu'il ne m'avait jamais tutoyé. Et pourtant, lorsque je venais le voir, de Paris, même ces derniers temps, je me sentait redevenir un enfant et j'étais presque tenté de bêtifier quelque peu, avec l'espoir inconscient de retrouver le ton de nos rapports anciens, moi l'adolescent dans le pétrin, lui le grand ami qui me tirerait toujours des pires situations.

Mais ce lundi soir, quelques heures avant sa mort, il ne pouvait plus parler et gémissait doucement. Nous renouvelions des compresses d'eau froide sur son front sans qu'il pût nous faire comprendre si cela le soulageait ou non. Comme son bras glissait à côté du lit, je pris sa main brûlante avec l'espoir de l'apaiser. Pour la première fois, André, privé de la parole, m'apparut faible et malheureux comme un enfant malade que je pouvais aider.

Il mourut un peu plus tard dans la nuit, vaincu par une maladie qu'il combattait depuis dix ans avec un courage et une discipline incroyables.

François TRUFFAUT.



Avec Florent (Ile de Ré, été 1955).

TÉMOIGNAGES

JUAN ANTONIO BARDEM

Quand j'allais à l'école, j'entendis dire que la mollesse fut la cause de la chute de Rome. Je crois que le cinéma mourra peut-être aussi : de son vide ampoulé, de son luxe inutile et creux, de l'idôlatrie envers les dieux trompeurs et dorés, de l'indifférence, de l'abandon et de l'oubli de ce qui est vraiment le cœur de l'homme.

Des cris confus et aigus s'élèvent et clament le danger. Mais parfois, entre les mercenaires, les faux prophètes, les mensonges pontifiants, il y a la voix pure d'un homme qui prêche la vérité.

Je crois qu'une profession de foi quotidienne dans le cinéma devrait être exigée de tous les professionnels de ce fabuleux office. Oui, une chaleureuse profession de foi. Un acte d'amour. Aimer le cinéma, le servir, tout sacrifier pour lui. Peut-être est-ce là le seul moyen de voir pardonnr nos péchés envers lui.

Aimer le cinéma comme l'aimait André, servir le cinéma avec la même volonté obstinée, la même humilité sincère comme le servait André. Tout sacrifier au cinéma avec dévotion, comme André y sacrifiait. Et aussi jouir du cinéma avec la même passion, avec la même pureté qu'André. Aimer le cinéma. Voici, mes amis, l'héritage, le message que nous laisse cet humble prêtre du vrai cinéma, cet ami cordial, ce guide rigoureux qui s'appelait André Bazin.

ROBERT BRESSON

Sa foi dans le cinématographe, son goût de l'approfondissement, mille qualités d'esprit avaient fait de lui un critique hors de pair. Il avait une curieuse façon parfois de partir du faux pour arriver au vrai. Il écrivit sur mes films des choses très justes, très perspicaces, qui m'avaient beaucoup frappé.

Nous ne nous voyions que de loin en loin, mais j'aimais Bazin. J'avais pour lui une grande estime.

LUIS BUNUEL

Avant de le connaître personnellement, j'avais été frappé par l'essai qu'il avait publié dans *Esprit* sur un de mes films. Il me découvrait certains aspects de mon œuvre ignorés de moi-même. Comment ne pas éprouver de la reconnaissance envers lui ?

Après, en 1954, nous nous sommes rencontrés au jury du Festival de Cannes. Sa figure émaciée, son profil ascétique n'étaient qu'une apparence imposée par son manque de santé. Mais ses yeux étaient doux et souriants. Puis, quand je suis allé plus loin dans son amitié, je me suis rendu compte de son grand amour de la vie.

Il adorait les animaux, il vivait entouré d'une petite ménagerie. Il regardait ces êtres avec un sourire tendre et ironique, avec un sourire d'enfant qu'ignorent les enfants.

JEAN COCTEAU

Santé, besogne me rendent l'écriture très difficile. Mais je ne crains plus d'employer l'encre lorsque la source arrive du cœur. J'aimais André Bazin pour cette fragilité qui nous l'enlève. Sa science, à laquelle j'avais souvent recours, n'était jamais pédante. Il savait aimer et ne se cabrait pas d'avance contre ce qui débordait sa discipline. Je l'ai vu à l'œuvre au milieu de cette foire d'empoigne du festival de Cannes. C'était une ombre. Seulement cette ombre avait force d'âme et je pouvais m'appuyer sur elle sans voir cette ombre devenir un silence politique. Il approuvait ma méthode qui consiste à ne pas prendre figure de juge. Bref il était favorable à la race des accusés. Car il savait qu'on accuse bien souvent l'innocence, et que dans le domaine de l'art (singulièrement dans celui du cinématographe) c'est du manque d'innocence qu'on souffre le plus.

André Bazin était noble et pur. Inaccessible à la bassesse. Comme il m'arrive avec Robert Bresson, je détesterai entreprendre un travail de film sans lui demander conseil.

Me voilà seul et triste.

FEDERICO FELLINI

Bazin avait le délicat et fulgurant pouvoir d'arriver au cœur des choses et des œuvres, d'en saisir par intuition tous les aspects, le sort qui leur sera réservé et l'on pouvait se référer à lui avec la tranquille certitude de trouver, non seulement le plus sensible sismographe des bouleversements de l'art (peut-être la sensibilité la plus inquiète, la plus dévouée qui, pour le cinéma, ait jamais existé), mais aussi l'homme cultivé qui savait trouver la place exacte pour chaque chose : il introduisait les choses dans un royaume d'intelligence, d'harmonie spirituelle, en en faisant des « objets de l'âme » entièrement assimilables pour l'intelligence et le cœur, dévoilés, en pleine lumière, mais sans aucune impudeur ni goût orgueilleux de l'effet.

Pour mon travail, pour ce que j'ai pu faire et connaître de moi, Bazin m'a été d'un secours précieux : peut-être la présence la plus vaste et la plus sûre, capable de se confondre entièrement avec ce qui le passionnait, tout en laissant à notre esprit critique et à notre personnalité une pleine clarté de vision.

Tout spécialement les hommes du cinéma italien peuvent remercier Bazin encore aujourd'hui, et même aujourd'hui surtout, parçe que cet excellent critique a peut-être été le plus lucide et le plus délicat qu'ait jamais possédé notre cinéma.

Sur le plan des rapports internationaux, Bazin a été notre plus extraordinaire collaborateur, le frein le plus sûr à toutes les intempérances et le terrain le plus sensible sur lequel nos images et nos rêves pouvaient espérer être recueillis comme des graines et fleurir.

Nous continuerons à faire nos films comme si Bazin devait encore les voir de son fauteuil de cinéma, avec son regard grave et direct, avec son humanité qui, du plus profond de lui-même, soulevait, comme un grand battement d'ailes, sa vaste, spirituelle et enrichissante culture.

JACQUES FLAUD

C'était, voici quelques jours, aux Journées Internationales du court métrage de Tours...

Nous ne nous sentions plus nous-mêmes. Ou, plutôt, nous éprouvions jusqu'au vertige le sentiment d'être seulement nous-mêmes, donc incertains, troublés et hésitants.

Car, cette année, André Bazin n'était pas au rendez-vous.

Et c'est à lui que nous devions cette assurance. De lui que, paradoxalement, nous recevions ce sentiment d'être vrais.

Pendant ces dix dernières années, son influence a été déterminante pour notre cinéma. Quel légitime motif de confiance pour la critique, pour ses confrères, pour ses amis !

Si les cinéastes et même les spectateurs du monde entier considèrent le cinéma français, à l'aurore de 1959, comme un des meilleurs atouts de la lutte contre la facilité, la sclérose, et le vieillissement artistiques ; s'il est admis que notre cinématographie conserve les meilleures chances, envers qui sommes nous comptables d'une telle appréciation ?

Mort, André Bazin, nous vous devons cette vie auxquels, à jamais, votre nom restera ardemment associé.

ABEL GANCE

André Bazin portait, comme dans une hotte, la mort sur le dos, depuis des années, avec ce sourire lumineux qu'on trouve dans les personnages des danses macabres du moyen âge. Il en avait fait une compagne docile par un langage mystérieux, puisqu'il avait réussi à la regarder avec insouciance. *Je ne me rappelle pas l'avoir vu triste. Il n'a donc pas été vaincu* par la mort, puisque son sourire nous est resté. Son sourire et son œuvre de critique, subtile, fluide, que seule la qualité du style aurait suffi à nous conserver.

Je repartis avec lui du Brésil après le Festival de Sao-Paulo. Jamais il ne me fut donné de voir d'aussi près un personnage sublunaire. Ses plaids, ses oiseaux, ses douzaines d'objets hétéroclites qui faisaient se retourner les voyageurs comme devant un marchand de rêves. Sa quiétude dans les affolements, sa douce distinction...

Je conserve ce croquis non dans mes yeux, mais dans mon cœur.

André Bazin restera pour moi un rare prototype de ce que devait être un critique. Pouvoir tout dire avec nuance et délicatesse, sans brusquerie et sans infatuation.

Nous garderons sa mémoire.

HENRI LANGLOIS

André Bazin s'est lentement imposé à l'estime.

Tout à coup, on dut convenir que le jeune Bazin était plus qu'un critique.

On s'aperçut alors qu'il n'était pas seulement l'homme des *Cahiers du Cinéma*, qu'il existait en France, dans le monde déshérité du septième Art, au sein de la critique, une conscience, comme jadis il y eut un Louis Delluc.

Mais Louis Delluc, chacun le sait, et le savait déjà à sa mort, avait accompli son destin d'animateur. Son intelligence, son esprit critique, son style, après avoir tout pulvérisé, avaient tout régénéré.

C'est ainsi qu'il disparaissait de la scène après avoir assisté à la victoire des êtres et des œuvres dont il l'avait peuplée.

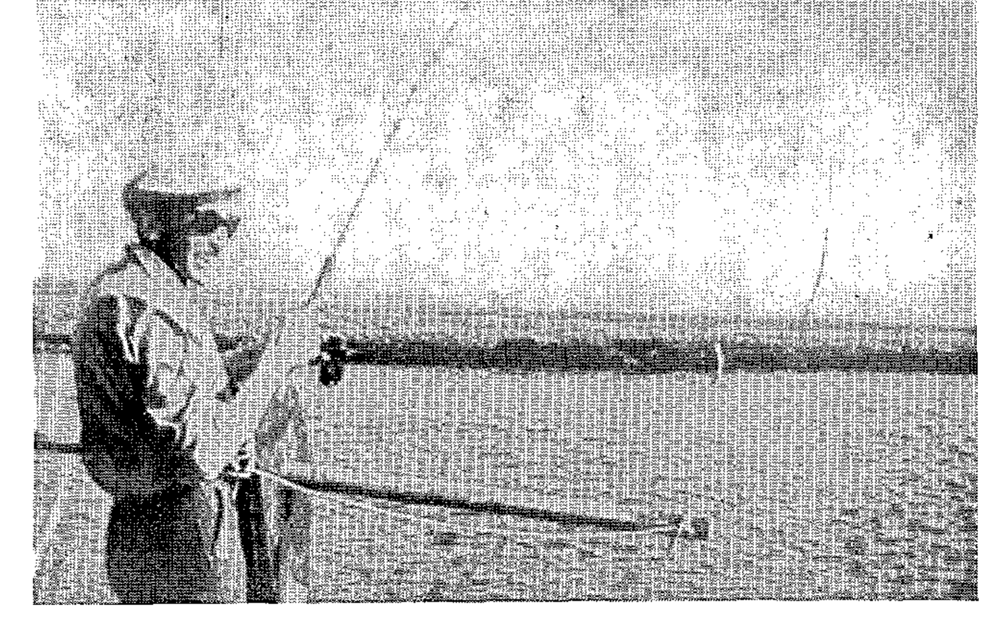
Si le verbe de Louis Delluc fut l'âme du cinéma français, l'âme d'André Bazin a fait de lui le Delluc de demain, la conscience d'une génération : non pas celle à qui nous devons le cinéma d'aujourd'hui, mais celle qui va faire le cinéma, demain.

Car ceux qu'André Bazin a guidés ne portent pas encore des noms déjà prestigieux comme l'étaient en 1924 ceux de L'Herbier, Dulac ou de Gance, mais leurs noms vont le devenir.

C'est pourquoi André Bazin doit être considéré, non comme un disparu, mais comme un être toujours présent parmi nous, un être dont le destin s'ouvre à peine.

C'est pourquoi l'on peut dire que son œuvre de critique nous cache encore en fait la place réelle qu'il occupe.

C'est pourquoi on peut dire que son destin a encore le pouvoir du silence.



Portugal, été 1957.

Un jour viendra où la postérité s'attachera à Bazin pour son œuvre et en dégagera les fruits.

Mais à l'heure où un être humain disparaît, si cet être a une valeur réelle, c'est à l'être vivant que doivent aller les regrets.

Ses contemporains doivent songer à lui en fonction de sa vie plus encore que de son œuvre, ils doivent se souvenir des impondérables dont ils ont été le témoin, des secrets qu'ils ont connu ou deviné et qui doivent lui survivre afin de rendre visible l'invisible.

C'est donc à la postérité de parler de l'œuvre écrite de Bazin. C'est à nous qu'il convient de parler de l'homme.

C'est pourquoi je ne veux pas parler du critique, de l'écrivain. Je voudrais pouvoir parler de lui-même, et je m'aperçois que tout ce que je pourrais écrire d'André Bazin est insuffisant car ce ne peut être que le témoignage d'un homme qui n'a connu Bazin que dans son travail, suffisamment pour estimer l'intégrité de son comportement et apprécier cet esprit de justice qui le contraignait à réformer publiquement certains de ses jugements anciens, mais hélas ! trop peu pour l'approcher dans son intimité. C'est pourquoi je ne puis vraiment contribuer à sa mémoire qu'en disant simplement ceci :

C'est à Sao-Paulo, lors de ce malheureux voyage au Brésil sans lequel Bazin se trouverait encore peut-être pour quelques temps parmi nous, que j'ai pu passer quelques heures réelles avec lui, alors que nous étions restés tous deux seuls à Sao-Paulo.

C'est alors que je l'ai vu dans sa chambre d'hôtel, tout occupé d'un perroquet qu'il voulait absolument ramener en France, tel qu'ont dû souvent le voir ses amis, avec cette innocence, cette force, ce pouvoir de l'enfance qui explique, à la fois, sa pureté et sa rigueur, là que je me suis rendu compte à quel point le sens et le devoir de l'amitié le dominaient.

Car Bazin savait quel risque il courait en se rendant au Brésil; il en était averti et ses médecins ne lui avaient pas caché les dangers du voyage. Pourtant, il accepta l'invitation, non pour le plaisir de faire un voyage, mais pour répondre à l'amitié de Salès Gomès, parce qu'il se devait à elle.

L'amitié de Bazin, c'est à elle que nous allons devoir, dans les années qui viennent, une suite d'œuvres dont les auteurs auraient sans doute pu être des cinéastes sans Bazin, mais n'auraient sans doute jamais pu aussi vite se vaincre et se révéler à eux-mêmes tels qu'ils nous apparaîtront — sans les soins, sans l'action, sans la force morale, sans la parole, sans le dévouement de Bazin, sans cette vie secrète de chaque jour où il donna le meilleur de lui-même.

ALBERTO LATTUADA

Elégance de style, justesse de l'expression, culture esthétique dont les racines plongent dans l'étude de tous les arts, sens aigu de la perspective historique, opportunité de ses interventions, indépendance de jugement, ce qui revient à dire : courage de s'insurger contre les « modes », participation vivante et constructive à l'effort créateur, passion du progrès social de l'humanité, telles sont les qualités que l'on peut énumérer pour témoigner notre gratitude à un intellectuel éclairé qui a consacré entièrement sa vie brève et intense à l'histoire du cinéma.

Mais il y a autre chose à dire, quelque chose qui touche de près notre travail et qui appartient à la définition rigoureuse des valeurs artistiques du film.

Il faut revenir un peu en arrière, à l'époque de l'après-guerre et à la reprise du travail cinématographique dans toute l'Europe. C'est alors en effet que, dans le grand procès de révision intenté à toute la culture, l'éternel contraste entre les forces du progrès et celles de la réaction s'est trouvé à son paroxysme, conditionnant la création artistique et orientant la critique. C'est alors que sont nées les équivoques sur le plan esthétique, c'est alors qu'a repris vigueur l'ancienne antinomie entre fond et forme. Et c'est à ce moment que l'apparition de Bazin marque une date. Pour juger le cinéma, une grande partie de la critique fondait son *argumentation, explicite ou non, sur l'analyse du sujet, des caractères, du dialogue et dans* les deux camps antagonistes on ne posait la fatale question : à qui sert ce qu'on raconte dans le film, à « nous » ou aux « autres » ? Quels seront les éléments psychologiques, et par suite politiques qui germeront dans l'esprit du spectateur, quelle « propagande » pourra donner à cette œuvre la couleur qui la rende reconnaissable ?

Le refus de Bazin, son irréductible et courageuse indépendance, son originale synthèse entre deux factions en proie au fanatisme, telles sont les uniques raisons de son recours aux valeurs purement cinématographiques. Mais il ne s'agit pas pour lui d'exalter l'art pour l'art, les arabesques formelles, les surprises de la technique, les atmosphères recherchées, mais de mettre en évidence la supériorité de l'image sur le mot, les perspectives de l'espace, la nécessité rythmique, le montage, la plasticité expressive, les sons, la musique, c'est-à-dire les valeurs spécifiques des films, le *quid* qui appartient seulement au cinéma et qu'il est si difficile de reconnaître dans sa pureté. C'est pour défendre ces qualités que Bazin, en refusant tout chantage facile, entreprend et poursuit sa bataille, d'abord seul, mais bientôt suivi par des jeunes pleins de courage. En lui le cinéma possède un champion passionné, généreux et intuitif, *mais aussi doué de toutes les subtiles qualités de l'écrivain* qui trouve les mots pour faire plier ses adversaires, ou mieux, pour les convaincre. Sa seule splendeur ne donne pas à une vérité le droit à la vie, mais c'est la persévérance de l'écrivain qui lui confère un droit de cité durable. En ce sens, la critique de Bazin a atteint une ampleur d'expression qui est le complément créateur des œuvres que ses études nous ont révélées : elle est entrée à la fois dans l'histoire du cinéma et dans celle de la littérature de notre époque.

JERZY PLAZEWSKI

Au début de 1956, profitant du fameux « dégel », un groupe varsovien fondait une étrange revue de cinéma.

Nous sortions d'une période néfaste. Presque tous les contacts avec les œuvres inspirées par les philosophies non matérialistes nous avaient été refusés. A plus forte raison avec les théories dont relevaient ces œuvres.

Une aventure commençait pour nous, celle du rendez-vous avec la pensée cinématographique contemporaine. C'est à cette époque justement que nous avons fondé le bi-mensuel « Film na Swiecie » (Le cinéma dans le monde). Il contenait exclusivement des traductions ou adaptations de textes étrangers.

Quels textes, quels noms choisir pour boucher nos lacunes, regagner le temps perdu, donner une idée exacte de l'état de la critique dans le monde ? Le conseil de rédaction s'est



Jury de Venise 1956. A gauche, John Grierson et F.-L. Ammanati.

heurté à des obstacles presque insurmontables. Comment choisir dans une telle abondance de matière ? C'est alors que le nom de Bazin nous est venu en aide, comme synonyme de compétence et de rigueur cartésienne. Toute une fraction d'entre nous fut baptisée « les bazinistes ». En composant tel numéro de notre revue, nous nous demandions souvent : « Bazin n'a-t-il rien écrit à ce sujet ? »

Les temps étaient difficiles pour les théoriciens. Les insuffisances du réalisme socialiste devenaient manifestes. Ainsi que je l'ai écrit : « Le cinéaste polonais fut radicalement déçu — il le fut même trop — par la théorie de l'esthétique, du moins en ce qui concerne l'aspect philosophique de celle-ci. » Cette déception provoqua la crainte de tout jugement a priori, la crainte de voir enfermer la création de l'artiste dans le cadre d'une orthodoxie quelconque. Les temps étaient difficiles pour les théoriciens. Les cinéastes demandaient qu'on s'occupât d'eux. Et pourtant il fallait absolument — nous sentions clairement — sauver la foi en la valeur d'une pensée discursive. C'est pour cela qu'André Bazin devint notre champion.

Il m'est très dur de me faire à l'idée qu'André Bazin ne nous laisse aucune « Somme » de ses pensées, aucun système complet, qu'on puisse mettre en parallèle avec ceux d'Eisenstein, d'Arnheim, de Balazs, cela non seulement parce que je considère comme d'une extrême importance ses travaux sur la profondeur de champ, le plan séquence, la narration moderne, ou bien sur la notion d'auteur cinématographique, sur la pérennité du western, sur l'érotisme, mais encore parce que je considère le manque de toute « Somme » dans son œuvre comme un phénomène caractéristique de l'*audace* contemporaine. Les temps difficiles appartiennent à ceux qui savent, non pas construire les vérités esthétiques, mais se soumettre à la réalité esthétique, qui cherchent à déduire leurs théories et non les imposer.

L'ascétisme critique de Bazin était pour moi une source continuelle d'émerveillement : il ne perdait jamais l'œuvre de vue, jugeait sans parti pris, sans références trop marquées à ses propres conceptions. Il ne subordonnait pas ses opinions à quelque idée préconçue, pour l'admiration des profanes, et croyait que l'analyse empirique devait précéder la grande synthèse. Voici pourquoi j'ai appris si vite à estimer profondément André Bazin. C'est de l'« audace » — tel est bien le mot — que de renoncer à la position confortable d'un élève enfoncé dans les gros ouvrages, dédaigneux des petits besoins analytiques, des incidents de la pratique quotidienne, du brouhaha rédactionnel — en somme de la réalité.

Ceux qui avaient approché Bazin de plus près pourront faire un témoignage bien plus détaillé et bien plus pittoresque que moi-même, simple connaissance de rencontre aux foires aux vanités de Cannes et de Venise. Et pourtant je me permets de penser que je connaissais Bazin intimement à travers ses écrits. Ses travaux avaient pour moi la même autorité, le même prestige que les œuvres d'autres Français illustres, d'un Clair, d'un Renoir, d'un Carné.

Ce que je dis ne signifie point qu'il n'y ait pas eu entre nous de divergences d'opinions. Il serait plus convenable, je sais, en cette circonstance, de ne parler de lui qu'au titre d'admi-

rateur ou de disciple. Que l'on me pardonne, si ce n'est pas le cas. Si nous avions tenu l'entretien que nous projetions, nous ne serions tombés d'accord ni sur l'utilité sociale de l'œuvre d'art, ni sur la disparition du montage intellectuel. Je n'aurais certainement pas approuvé maints aspects de la « politique des auteurs » dérivant de l'euphorie hitchcocko-hawksienne, ou bien la subtile méfiance à l'égard des films « à thèse » genre Cayatte. Dans une récente « stylistique cinématographique » où je cite Bazin notamment, je prends d'autre part la liberté d'entrer en polémique avec quelques-unes de ses idées.

Aujourd'hui, tout cela n'a que malheureusement bien peu d'importance. L'essentiel est qu'un esprit clairvoyant, un penseur audacieux, un observateur infatigable, un interlocuteur indulgent n'est plus. J'ai peur de m'interroger sur la signification de cette perte pour la cinématographie mondiale, pour le bon cinéma.

JEAN RENOIR

Un délicat soleil d'hiver jaunit la vieille maison que j'aperçois par ma fenêtre. Quelle belle fin de journée. André Bazin l'aurait aimée. L'or pâle des rayons lumineux lui aurait fait oublier ce fameux « bon froid sec » que Musset préférait appeler « un bon rhume de cerveau ».

J'oublie le scénario que je suis en train d'écrire et je pense à toutes les heures que j'ai perdues. La vie se passe à gâcher le temps, à négliger une bonne occasion, à tourner le dos à l'utile pour se précipiter dans l'inutile.

André faisait partie de la très petite cohorte des êtres utiles.

Bien sûr, il était très occupé et malade. Il eût été indécent d'abuser de son inlassable sociabilité. Et maintenant je regrette de n'avoir pas eu cette indécence. A tout moment sa présence me manque. Que de questions j'aurais encore à lui poser; que de coins noirs il pourrait éclairer, que de discussions passionnantes qui ne naîtront jamais.

Dans une de ses études, il attire l'attention des lecteurs sur le rôle secondaire que les savants ont joué dans le développement du cinématographe et insiste sur tout ce que nous devons aux imaginatifs, aux possédés. En le lisant, je pensais « aux Bazins ».

Dans le langage simpliste de notre XXe siècle, nous dirions « aux artistes », par opposition aux savants.

J'adopte ce terme peu conforme aux règles du « Confort Intellectuel » parce qu'il est de mon temps.

La mission d'un artiste est de précéder le troupeau. Il doit révéler les sentiments cachés, ouvrir la fenêtre sur des paysages qui, bien sûr, existaient déjà mais que nous discernions mal, cachés qu'ils étaient par le brouillard des fausses traditions. La fonction de l'artiste c'est de déchirer quelques-uns des voiles qui recouvrent toute réalité.

Je regarde la dernière tache de soleil sur le toit de la vieille maison. Elle me révèle une étonnante végétation de mousse grisâtre. Quelques pigeons tendent leurs ailes à la lueur fugitive, prennent des attitudes révélatrices de leur esprit de pigeon. L'ombre gagne. Je me lève et, me dressant sur la pointe des pieds, je peux attraper un dernier rayon du soleil couchant.

J'oublie la vieille maison et les pigeons. Cette lumière les a effacés de mon esprit.

Certains réalisateurs de films dont André Bazin analysa si scrupuleusement les travaux, ne resteront dans la mémoire des hommes que parce qu'on lira leurs noms dans ses livres. Leur valeur n'est pas en cause. A dire vrai, elle n'importe peu. Je leur suis reconnaissant d'avoir inspiré un poète précis, un artiste qui, à force d'humilité objective, a fait de son œuvre l'émouvante expression de sa généreuse personnalité.

PAUL-EMILIO SALES GOMES

En apprenant la mort d'André Bazin, après les moments d'incrédulité, de stupéfaction et de tristesse, j'ai pensé à tel projet d'essai sur le cinéma américain et à son livre sur Jean Renoir, et la sensation de vide que j'ai éprouvée m'a fait comprendre la grande place qu'occupait,

dans la vie intellectuelle, l'attente de ses écrits. Cependant, en même temps, je trouve difficile de fixer la nature exacte de sa contribution à la critique appliquée au cinéma. S'exprimant surtout par des articles de journal et revue, la pensée de Bazin tombait en quelque sorte goutte à goutte ; elle nous enrichissait peu à peu, et cette absorption lente ne facilite pas l'établissement des contours précis de son influence. Il est probable que, maintenant, tout ce qu'on lui doit tendra à se cristalliser dans chacun de nous.

Depuis 1946, année où je suis allé en France pour un long séjour, je considère André Bazin comme un de nos grands contemporains. Je ne saurais pas dire quels sont les premiers de ses écrits qui m'ont impressionné, car ceux qui me viennent en ce moment à l'esprit, sur Chaplin ou William Wyler, sont sûrement postérieurs à cette date-là. Pendant plusieurs années j'ai lu Bazin mais ne le connaissais que de vue. Je me rends compte avec étonnement et regrets qu'en tout et pour tout je n'ai parlé longuement avec lui qu'une demi-douzaine de fois. A Paris, Cannes, Venise, je le contemplais de loin, paralysé par l'habituelle timidité qu'on éprouve à chercher, sans raisons précises, à entrer en rapports avec quelqu'un qu'on admire. Heureusement, ces « raisons précises » ont apparu au moment de son séjour à Sao-Paulo à l'occasion du Festival de 1954. Cette même année je suis rentré au Brésil et n'ai revu Bazin que deux fois. Mais l'amitié était née entre nous.

Maintenant je crois comprendre que c'est surtout à Bazin que je dois de m'être complètement libéré du lourd héritage des idées esthétiques sur le cinéma, élaborées aux temps du muet. C'est à lui plus qu'à tout autre que je dois la stimulante acceptation de l'ambiguïté de nature du phénomène cinématographique. Sans Bazin, je me demande quand et comment le mythe de la spécificité et du cinéma pur cesserait d'encombrer mon esprit. C'est encore lui qui m'a enseigné à harmoniser l'approximation sociologique et esthétique du cinéma. Est-il nécessaire d'ajouter que j'aurais voulu toujours prendre comme exemple son honnêteté, sa bonne foi et sa générosité ?

Je voudrais conclure sur une note encore plus personnelle : l'approbation d'André Bazin à certains de mes écrits a été pour moi un moment rare de joie et d'orgueil.



Cannes 1958. Interlocutrice : Suzy Carrier.



LA "SOMME" D'ANDRÉ BAZIN

par Eric Rohmer

Cet article, je me faisais une joie à l'avance de l'écrire, loin de soupçonner qu'il dût paraître en telle circonstance. La sortie du premier tome de QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ? allait, non seulement me permettre de payer une immense dette de reconnaissance envers mon maître et ami, mais de signaler un fait de l'histoire du cinéma non moins important que la sortie de tel film ou la mise au point de tel procédé technique. J'espérais même qu'elle expliquerait ou ferait excuser le peu de soin avec lequel, en dépit des objurgations de Bazin même, nous tenions d'ordinaire, aux CAHIERS, la rubrique des livres. A la parution de chaque nouvel ouvrage — et ils furent nombreux ces temps derniers — je ne laissais pas de constater avec amertume, quelque honnête ou intelligent qu'il fût d'ailleurs, qu'il apportait à l'édifice de la théorie du cinéma une pierre nouvelle, mais quasi inutile, puisque manquait la charpente. Les bas-côtés et les chapelles annexes d'une Esthétique en pleine construction trônaient aux vitrines des libraires, tandis que les plans de la nef centrale n'avaient encore trouvé d'autre confident que le papier journal ! On publiait des ouvrages qui seraient illisibles dans deux ou trois ans, s'ils ne l'étaient sur l'heure même, et celui qui avait su nous rendre la méditation sur le cinéma aussi captivante que la lecture d'un roman n'avait encore signé que deux livres — et encore en collaboration ! Tel débutant donnait la somme de ses réflexions, alors que la pensée du plus grand critique actuel restait à débrouiller dans le fatras des hebdomadaires, des revues ou des plaquettes.

Ce livre, donc, allait constituer le portique introducteur de l'œuvre future d'André Bazin, qui ne serait plus celle d'un journaliste, même exemplaire, mais bien d'un écrivain. Hélas, ce vestibule, force nous est maintenant de le considérer comme le tout de l'œuvre, de contempler une « somme » là où nous ne voulions encore discerner que pro-

messes ! Nous nous apprêtions à saluer un départ, une naissance, et voilà qu'il nous faut célébrer un mort. Mais convient-il de parler de mort, maintenant qu'il s'agit, non plus de l'homme, mais de l'œuvre. Je sais : ce que nous tenons entre les mains ne se trouve être qu'un bref fragment de celle que nous avions osé espérer. Et pourtant, au-delà de toute notre tristesse, de tous nos regrets, nous aurons au moins cette consolation que les textes laissés par Bazin nous apparaissent, grâce à ce regard rétrospectif, plus importants, plus achevés, que nous ne jugions de son vivant. Tandis que je lis le premier volume et les épreuves du second (1) une certitude se fait en moi : il ne s'agit pas d'un ensemble de notes, d'esquisses. Cette construction, pour n'être pas couronnée d'un faîte, est néanmoins solides sur ses bases, non seulement la charpente, mais les cloisons sont en place, et certaines depuis longtemps dans leur état définitif.

Ce point est important. Qu'on me permette de m'y attarder, avant de passer au contenu même de l'œuvre. En dépit des apparences, nous n'avons pas affaire à un recueil. Un choix a été fait, bien sûr, mais tout se passe comme si les différents articles retenus, le plus souvent non retouchés, avaient été composés en vue de ce choix. Rien qui porte trace, ici, des contingences du métier de journaliste, que pourtant Bazin pratiquait avec la ferveur et le sens de l'opportunité que l'on sait. Ces textes, tous suscités par une circonstance précise, faisaient en même temps partie du développement d'un plan méthodique, lequel nous est maintenant révélé. Et nul doute qu'il s'agit bien d'un *plan* établi *a priori* et non d'un arrangement après coup. L'ordre de la logique, retrouvé ici, ne correspond pas nécessairement à celui de la chronologie, et pourtant il est significatif que le texte reproduit en première place « *Ontologie de l'image photographique* » soit l'un des plus anciens. Bazin ne nous offre pas une série d'approximations successives sur le même sujet, mais des solutions chaque fois définitives d'un problème chaque fois différent. Du moins à l'intérieur d'une même section, il lui importait d'avoir pleinement résolu l'un avant de passer à l'autre.

C'est cet aspect scientifique de son œuvre que je voudrais d'abord mettre en lumière, sans diminuer pour autant la part de l'art, sur lequel je reviendrai. L'on peut évoquer à la fois l'exemple des sciences naturelles qu'il appelait souvent à son aide, et celui de la méthode mathématique. Chaque article, mais aussi l'ouvrage dans son ensemble, a la rigueur d'une véritable démonstration. Il est certain que l'œuvre de Bazin tout entière tourne autour de la même idée, l'affirmation de l' « objectivité » cinématographique, mais c'est un peu de la même manière que toute la géométrie tourne autour des propriétés de la ligne droite.

Il ne s'agit pas ici d'un principe de combat, d'un « dada » ressassé sous maintes formes différentes, mais bien d'une hypothèse fondamentale que l'abondance des vérifications faites par l'auteur nous incite à considérer comme un véritable axiome. La référence constante, implicite ou explicite, à celui-ci, loin d'engendrer la monotonie, garantit au contraire la diversité de l'œuvre. Celle-ci est une construction au même titre que celle d'Euclide. Ce que j'admire le plus chez Bazin, c'est que chaque nouvel article de lui ne sert pas à compléter, préciser, une pensée à demi exprimée ailleurs, ni même seulement à l'illustrer d'exemples plus convaincants. Elle ajoute, elle crée le plus souvent une nouvelle section de la réflexion dont on ne soupçonnait pas l'existence. Elle donne naissance à de véritables « êtres » critiques de même que le mathématicien à des figures ou des théorèmes. Combien de catégories se sont, grâce à lui, ouvertes à notre prospection, à commencer par celle de l'ontologie (je ne parle pas du terme, mais du concept) absolument ignorée des théoriciens d'avant 1940 ?

Si Bazin ne se répète pas, il ne se contredit pas non plus. Sans doute lui est-il arrivé de revenir sur certains de ses jugements particuliers à propos de tel ou tel film. Et dans ce cas, il lui plaît de le faire, non pas à la dérobée, mais avec éclat, selon les règles d'une honnêteté que je n'ose trop louer, de peur de nuire à ses autres mérites. En fait, si Bazin aime à faire amende honorable, ce scrupule est à inscrire à l'actif, non tant de son caractère que de la solidité de son système. C'est que, pour lui comme pour le savant, il existe une vérité et une erreur objectives, alors qu'il n'en est point pour le doctrinaire ou l'impressionniste. S'il peut dire « je me suis trompé », c'est qu'il ne l'a fait que rarement. Aux textes qu'il nous propose il n'a apporté absolument aucune retouche

(1) L'auteur avait lui-même recueilli et mis en ordre la matière de quatre recueils, devant paraître sous le titre générique de : **QU'EST-CE QUE LE CINEMA ? — I. Ontologie et Langage. — II. Le Cinéma et les autres arts. — III. Cinéma et Société. — IV. Le Néo-réalisme (EDITIONS DU CERF. — Collection 7e Art.)** Espérons que la série s'accroîtra de nouveaux volumes, car presque tous les articles d'André Bazin méritent réédition.

quant au fond, et pourtant nous aurions peine à y déceler la moindre contradiction, pas plus que nous n'en découvrons dans les livres d'Euclide. Installé dans le vrai dès la première seconde — ou si l'on préfère dans l'hypothèse la plus féconde, comme dit la science moderne — l'exploration des différents rameaux venus se greffer sur le tronc de sa réflexion initiale ne l'a jamais incité à amender celle-ci.

Certes, la méthode déductive a des dangers. Je sais ce que l'on peut objecter : si Bazin ne courait jamais le risque de voir infirmer ses théories, c'est qu'il avait plus ou moins forgé un cinéma au seul usage de leur vérification. Il est certain qu'à propos de tel ou tel film il nous a proposé des constructions trop séduisantes pour coller à la réalité de celui-ci. Si séduisantes, même qu'on ne saurait lui en tenir rigueur, ravis que nous sommes par la perfection intrinsèque de l'édifice critique. Mais c'est du savant que je parle, pour le moment, non de l'artiste, même s'il est vrai qu'il fallut attendre sa venue pour que la critique de cinéma accédât à la même perfection « littéraire » que celle des autres arts. Célébrer Bazin ainsi, c'est lui faire un éloge bien au-dessous de celui qu'il mérite. La méthode est périlleuse, oui, mais la relecture de ces textes vient me persuader, si je n'en étais pas encore tout à fait convaincu, que ses périls, sans cesse frôlés, ont toujours été évités dans les moments majeurs. Il est possible qu'on ne soit pas d'accord avec Bazin, quand il juge tel ou tel film. Nul ne peut se flatter de faire abstraction de ses goûts personnels : lui, qui était tout le contraire d'un sec théoricien, n'a jamais dissimulé les siens propres, pas plus qu'il ne laissait dans l'ombre ses convictions philosophiques ou politiques. Ce qu'il y a de rare, chez lui, c'est que les principes directeurs de ses jugements n'ont jamais à s'accorder coûte que coûte à des idées germées en quelque autre contrée de l'esthétique : c'est de sa propre réflexion sur le cinéma que toujours il les tirait. Et cela fait la force de ses conclusions et leur pérennité. Ainsi, par exemple, il a toujours bien soin de distinguer réalisme de fait et doctrine. S'il défend, mettons, Wyler contre Ford, ce n'est même point pour reprendre à son compte le cri de guerre de Roger Leenhardt, mais afin de mieux approfondir sa connaissance du langage cinématographique. Son étude sur « *le janséniste de la mise en scène* » n'a rien perdu de sa valeur, ni même de son actualité : c'est l'œuvre d'un historien, non pas un manifeste. En face de la sérénité foncière de Bazin, tout le reste n'est que polémique, nos articles et ouvrages à nous tous, bien sûr, ses contemporains et émules, mais aussi les grandes théories d'avant guerre (y compris celles de Balazs), trop occupées à proposer une nouvelle poétique d'Aristote pour avoir su remonter jusqu'aux évidences premières.

Et puis, la démarche inductive ne présente-t-elle pas de risques encore plus gros ? Induire une loi de l'exemple, c'est prendre dans le domaine de l'art ou de l'histoire une option téméraire sur l'avenir. C'est vouloir définir le cinéma uniquement par ce qu'il a été, c'est refuser, par exemple, la parole ou la couleur sous prétexte que le cinéma a été pendant un certain temps muet ou bien blanc et noir. Avant Bazin, la théorie du cinéma n'avait su se proposer pour modèle que celui des sciences expérimentales, et faute de pouvoir atteindre leur rigueur, elle demeurait empirique. Elle constatait l'existence de certains faits — surtout procédés de langage, le gros plan, le montage — sans pouvoir en fournir le pourquoi. Bazin introduit une nouvelle dimension, *métaphysique* (nous pouvons employer le mot, puisqu'il l'a fait lui-même, tout en se gardant bien de poser au philosophe) ou si l'on préfère *phénoménologique*. L'influence de Sartre (1), il nous l'a dit, fut déterminante sur sa carrière : admirons qu'elle indépendance le disciple a pu, par la suite, prendre à l'égard du maître.

*
* *

Une des preuves de la perfection de cette construction est le bonheur avec lequel Bazin a su formuler les axiomes de bases. En une phrase tout est contenu, sinon dit, puisque c'est elle qui va permettre de tout dire. Elle enferme la définition du cinéma, mais à la façon dont celle de la droite contient en germe celles du plan et de l'espace. Sans doute ne peut-on aller plus loin en « compréhension » mais l'extension du concept va désormais nous apparaître infinie : « *...le cinéma,* lisons nous, *apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique* ». Par cette petite, cette modeste phrase, Bazin fait dans le domaine de la théorie du cinéma, sa révolution à la Copernic.

---

(1) Celle de Malraux aussi. Ici Bazin emprunte moins la méthode que certaines idées. Mais c'est dans la mesure où le justement célèbre article de *Verve fait le point de toute la réflexion* critique précédente. L'étude sur l' « Ontologie de l'image photographique » en est moins le pendant que l'antithèse. Un nouvel âge dialectique de la théorie du cinéma commence.



« L'authenticité documentaire » (*Man of Aran* de Robert Flaherty) (Tome I).

Avant lui c'était tout au contraire sur la subjectivité du « Septième art » qu'on avait voulu mettre l'accent. On tenait en général le raisonnement suivant : « Le cinéma est-il un art ? Qui dit art dit interprétation : amassons donc les preuves d'infidélité, mettons en lumière les traces de l'intervention de l'artiste. » Etape utile, nécessaire de la réflexion, mais qui nous a masqué longtemps *l'être* d'un art dont nous méconnaissions l'originalité à vouloir y discerner ses analogies avec les autres. Ce qui importe à Bazin, ce n'est pas en quoi le cinéma ressemble à la peinture, mais en quoi il en diffère. Comme la photographie, il est fils de la mécanique : « *Pour la première fois, entre l'objet initial et sa présentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement, sans intervention créatrice de l'homme. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme. Dans la seule photographie nous jouissons de son absence* »

On sait comment, depuis treize ans, s'est vérifiée l'extraordinaire fécondité de ce point de départ. Sous cet éclairage, tout va prendre une couleur nouvelle et des champs d'investigation ignorés apparaîtront au jour. Les chapitres qui suivent ne sont point la paraphrase du premier, ni des variations sur un thème commun, ni même les applications particulières d'une loi générale. A la manière d'un explorateur, Bazin se livre à une véritable prospection à l'intérieur de l'*être* du cinéma. Il possède le fil qui le guidera tout au long du labyrinthe, mais il ne connaît point d'avance les richesses qui l'attendent et que nous découvrirons avec le même émerveillement que lui-même. J'emprunte aux chapitres suivants ces quelques phrases propres à faire sentir à la fois l'unité et l'extrême diversité de son propos :

« *Le mythe directeur de l'invention du cinéma est donc l'accomplissement de celui qui domine confusément toutes les techniques de reproduction mécanique de la réalité qui virent le jour au XIX*e *siècle, de la photographie au phonographe. C'est celui du réalisme intégral, d'une recréation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèse de la liberté d'interprétation de l'artiste, ni l'irréversibilité du*

temps. Si le cinéma au berceau n'eut pas tous les attributs du cinéma total de demain, ce fut donc bien à son corps défendant et seulement parce que ses fées étaient techniquement impuissantes à se pencher sur son berceau.

....

Le fantastique au cinéma n'est permis que par le réalisme de l'image photographique. C'est elle qui nous impose la présence de l'invraisemblable, qui l'introduit dans l'univers des choses visibles.

....

Grâce au cinéma, le monde réalise une astucieuse économie sur les devises de guerre, puisque celles-ci sont utilisées à deux fins, l'Histoire et le Cinéma, comme ces producteurs qui tournent un second film dans les décors trop dispendieux du premier. En l'occurrence le monde a raison. La guerre, avec ses moissons de cadavres, ses migrations innombrables, ses camps de concentration, ses bombes atomiques, laisse loin derrière l'art d'imagination qui prétendait la reconstituer.

....

C'est là le miracle du film scientifique, son inépuisable paradoxe. C'est à l'extrême pointe de la recherche intéressée, utilitaire, dans la proscription absolue des intentions esthétiques, comme telles, que la beauté cinématographique se développe par surcroît comme une grâce naturelle... La caméra seule possédait un sésame de cet univers où la suprême beauté s'identifie tout à la fois à la nature et au hasard : c'est-à-dire tout ce qu'une certaine esthétique traditionnelle considère comme le contraire de l'art.

....

Tel qu'en lui-même enfin le cinéma le change, durci et comme déjà fossilisé par la blancheur osseuse de l'orthochromatique, un monde révolu remonte vers nous, plus réel que nous-mêmes et pourtant fantastique. Proust rencontrait la récompense du Temps retrouvé dans la joie ineffable de s'engloutir en son souvenir. Ici, au contraire, la joie esthétique naît d'un déchirement, car ces « souvenirs » ne nous appartiennent pas. Ils réalisent le paradoxe d'un passé objectif extérieur à notre conscience.

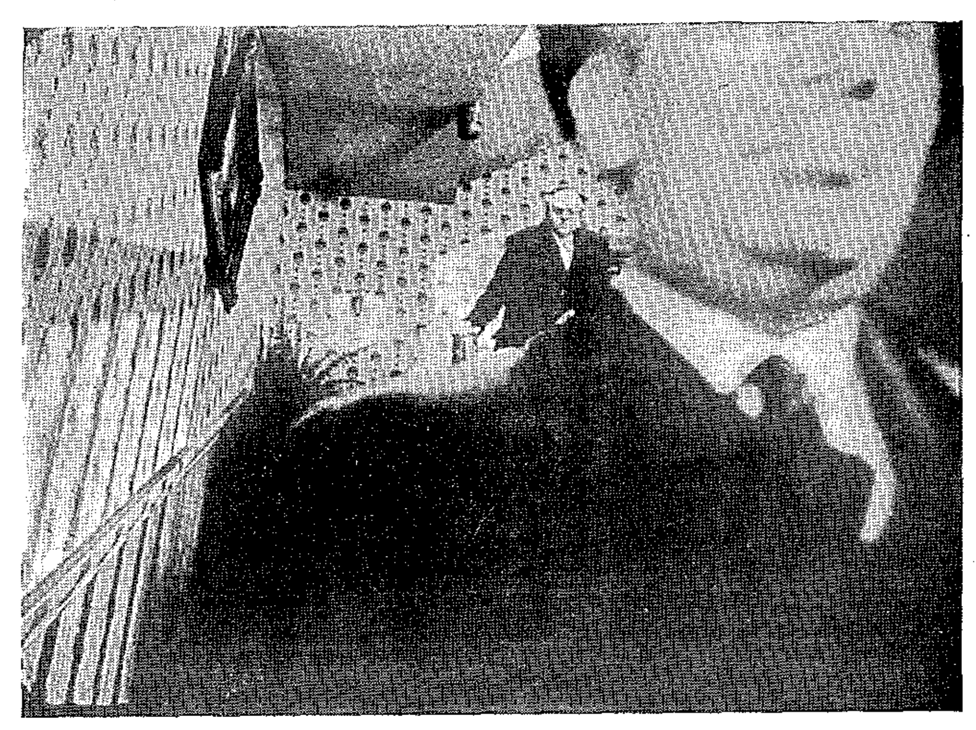
....

La représentation de la mort réelle est aussi une obscénité, non plus morale comme dans l'amour, mais métaphysique. On ne meurt pas deux fois. La photographie sur ce point n'a pas le pouvoir du film, elle ne peut représenter qu'un agonisant ou un cadavre, non point le passage insaisissable de l'un à l'autre. »

On voit par ces quelques citations comment Bazin est conduit à nous découvrir tout un monde de rapports nouveaux entre l'œuvre d'art et la nature. Le cinéma abolit la distance traditionnelle entre la réalité et sa représentation. Le modèle est intégré à l'œuvre, en quelque manière il est l'œuvre. C'est lui que nous jugeons en même temps que celle-ci et vice versa. Si *Le Monde du silence* nous donne à admirer les profondeurs sous-marines, c'est à elles qu'il emprunte non seulement sa propre beauté, mais sa valeur d'œuvre d'art.

Il advient même que le modèle puisse être affecté d'un coefficient de réalité moindre que le film qui le reproduit. Ces cas limites « *Le mythe de Staline* », « *Pastiche et postiche ou le néant pour une moustache* » (*Hitler et Charlot*) ont fait l'objet d'un soin tout particulier. Et sur ce point Bazin est inimitable. Ce critique, sérieux entre les sérieux, a su, à l'occasion, manifester une verve et une fantaisie qui n'altéraient en rien la profondeur de ses aperçus. D'ailleurs ce n'est pas à ces seuls moments-là qu'on peut admirer l'humour de Bazin. A vrai dire il est partout, non tant même dans certains coq-à-l'âne ou boutades (« *Le Kon-Tiki est le plus beau film, mais il n'existe pas* ») que dans l'appréhension même des problèmes. C'est moins une attitude de style que de pensée. La vraie nature du cinéma est contradictoire. On ne pénètre dans son temple que par la porte du paradoxe, donc de l'humour. Cet humour-là est comme une marque supplémentaire de respect.

« *D'autre part,* lisons-nous en conclusion du premier chapitre, *le cinéma est un langage.* » Si Bazin a fait surgir du néant la réflexion ontologique sur le cinéma, il n'est point le premier grammairien de cet art. Le terme même de langage apparaît dès 1918,



« La profondeur de champ » (*Citizen Kane* d'Orson Welles) (Tome I).

sous la plume de Victor Perrot ou de Canudo. C'est, avant tout, sur les problèmes de l'expression que se sont penchés les Delluc, Eisenstein, Poudovkine, Arnheim, Malraux, et il pouvait sembler que sur ce chapitre, il ne restait plus grand-chose à dire. Mais l'étude de la syntaxe ne s'était effectuée qu'au détriment de celle des apports que l'art du cinéma nourrit avec la réalité. Fort des découvertes qu'il a faites en ce dernier domaine, Bazin saura donner aux recherches sur le langage une orientation toute nouvelle. Ainsi dans « *Montage interdit* » étude sur *Ballon rouge* et les films d'animaux, il n'examinera point le procédé sous l'angle de la seule relation des images entre elles, mais du rapport de celles-ci avec le réel : ce qui est permis dans le film de fiction ne l'est pas dans le documentaire. Les règles syntaxiques varient selon l'application qu'il est fait d'elles. Elles perdent leur caractère absolu.

Et puis le langage évolue. Inutile d'insister sur ce point. Bazin même doit le plus clair de sa renommée au fait d'être apparu comme le champion d'une nouvelle esthétique, celle de la « profondeur de champ ». C'est, je l'ai dit, sensiblement déformer la vérité. André Bazin ne peut être abaissé au rang d'avocat de la cause, même la plus juste. L'évolution du langage est pour lui un fait, au même titre que, par exemple, la grandeur du genre documentaire. En toute impartialité il entend rendre compte de celui-là comme de celui-ci. C'est pourquoi, affirmons-le de nouveau, reste toujours valable son étude sur Wyler, que je n'entreprenais pas de relire sans quelque crainte. Il est certain qu'on ne saurait expliquer par la seule profondeur de champ, le seul amour du plan fixe, l'évolution du style cinématographique depuis 1940. Mais remontons aux sources, c'est-à-dire au texte. Ne faisons pas dire à Bazin ce que lui-même n'a jamais dit. Constatons que tous les amendements que d'autres ont cru apporter à sa théorie sont déjà formulés par lui-même, que la fameuse profondeur n'est jamais considérée que comme l'un des signes, d'une certaine marche vers l'objectivité, laquelle n'a point été reniée ni par les œuvres postérieures, ni par les nouveautés techniques, à commencer par le cinémascope. L'avant-dernier chapitre, « *L'Evolution du langage cinématographique* », produit de la fonte de trois articles, est propre à satisfaire les plus exigeants,

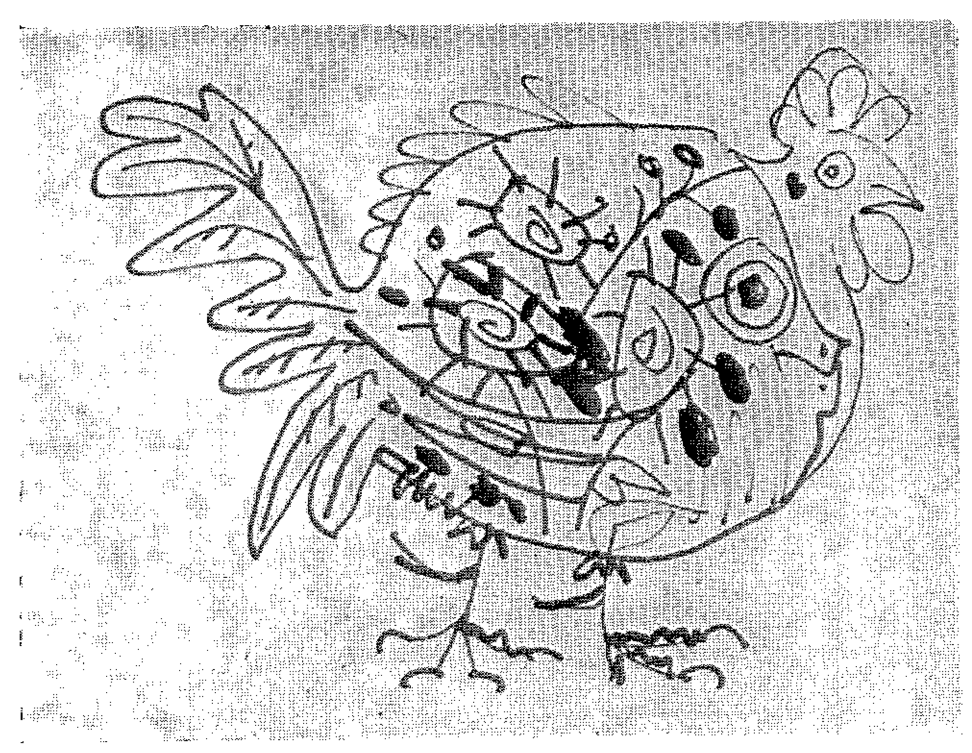
tant cet exposé de seize pages est à la fois dense et nuancé. On aime à louer le talent d'analyste de Bazin. Je crois que viendra longtemps avant qu'un autre puisse nous offrir une vue synthétique aussi claire, aussi séduisante, aussi difficilement attaquable. Témoins ces quelques lignes que j'emprunte à la conclusion : « *C'est sans doute surtout avec la tendance Stroheim-Murnau, presque totalement éclipsée de 1930 à 1940, que le cinéma renoue plus ou moins consciemment depuis dix ans. Mais il ne se borne pas à la prolonger, il y puise le secret d'une régénérescence réaliste du récit; celui-ci redevient capable d'intégrer le temps réel des choses, la durée de l'événement auquel le découpage classique susbtituait un temps intellectuel et abstrait. Mais loin d'éliminer les conquêtes du montage, il leur donne au contraire une relativité et un sens. Ce n'est que par rapport à un réalisme accru de l'image, qu'un supplément d'abstraction devient possible. Le répertoire stylistique d'un metteur en scène comme Hitchcock, par exemple, s'étend des pouvoirs du document brut aux surimpressions et aux très gros plans. Mais les gros plans de Hitchcock ne sont pas ceux de Cecil B. de Mille dans* Forfaiture. *Ils ne sont qu'une figure de style parmi tant d'autres.* »

***

Ces réflexions ne me sont inspirées que par une toute petite partie de l'œuvre de Bazin. C'est bien par celle sans doute, et puisqu'il l'a voulu ainsi, qu'il convient de l'aborder, mais ainsi que j'ai pu m'en convaincre par la lecture des épreuves, le second recueil — actuellement sous presse — consacré aux rapports du cinéma et des autres arts, ne le cède en rien au premier, tant par la valeur de chaque chapitre, que par la cohésion de l'ensemble. Mon projet initial était de faire une présentation de toute l'œuvre de Bazin mais, quelque familière qu'elle me soit, j'ai vite renoncé à mener à bien, en un temps limité, une telle entreprise (1). Ce n'est point que ladite œuvre soit si diverse qu'on ait peine à y trouver un fil directeur, mais plutôt que les liens entre les différentes parties sont si forts, si nécessaires, qu'on peut craindre d'en proposer de plus lâches et de contingents en entreprenant d'en faire saillir les grandes lignes. Qu'on m'excuse si mon résumé est teinté de subjectivité, si je propose une certaine interprétation, au détriment d'autres tout aussi légitimes. Ce que je voudrais montrer surtout c'est que cet esprit, auquel nul ne dénie d'étonnantes facultés d'analyse, possède, comme je l'indiquais à l'instant, de non moins admirables dons de synthèse. Mon confrère polonais Jerzy Plazewski déplore que Bazin n'ait pu nous donner sa « Somme ». Nous l'avons déploré nous aussi et ce regret a pu, sur le moment même, rendre plus cruel notre deuil. Mais, à notre peine, voici au moins une consolation : cette Somme nous la tenons grâce à la simple addition des différentes parties de l'œuvre, toutes aussi homogènes, aussi irréfutables que des êtres mathématiques. Je ne crois pas que les célèbres ouvrages de Eisenstein, Balazs, Arnheim puissent le disputer avec elle en rigueur et en cohérence.

Tout comme des problèmes de langage, on avait souvent parlé, avant Bazin, des rapports du cinéma avec les autres arts, mais leur véritable nature avait été méconnue du fait que, comme précédemment, on posait le problème à l'envers. On partait d'une certaine conception de l'art, dans laquelle on voulait faire entrer le cinéma, même lorsqu'on s'attachait à dégager certains de ses caractères, spécifiques certes, mais secondaires. Bazin, au contraire, fait table rase de toutes les idées reçues, il propose un changement radical de perspective. La preuve de la fécondité de ce nouveau point de vue est qu'il éclaire non seulement l'art du cinéma, mais aussi, par ricochet, les autres. Bazin, avec sa modestie coutumière, ne prétend point empiéter sur un domaine qui n'est pas le sien, mais les tournants de sa recherche nous découvrent soudain, et comme à l'insu de l'auteur, de précieux aperçus sur la nature ou l'évolution du roman, du théâtre, de la peinture. Non, il ne s'agit pas pour lui de faire étalage de sa culture, d'utiliser l'aide spécieuse du raisonnement par analogie : c'est parce qu'il est indubitable que, si la connaissance des autres arts a pu et peut jeter des lueurs utiles sur la nature du cinéma, la réciproque est non moins vraie et qu'une exploration aussi approfondie que celle de Bazin, même cantonnée dans une étroite spécialité, ne pouvait se faire sans entraîner des découvertes sur la nature et le devenir de l'art tout entier. Quelques citations, glanées au hasard, me dispenseront de plus ample commentaire :

(1) J'ai même dû laisser entièrement dans l'ombre toute une section, pourtant majeure, la « sociologie du cinéma ».



« Peinture et cinéma » (*Le Mystère Picasso* de H.-G. Clouzot) (Tome II).

« ...Le succès et l'efficacité d'un Mounet-Sully étaient sans doute dus à son talent, mais portée par l'assentiment complice du public. C'était le phénomène du « monstre sacré » aujourd'hui à peu près totalement dérivé sur le cinéma. Dire que les concours du Conservatoire ne produisent plus de tragédiens ne signifie nullement qu'il ne naît plus de Sarah Bernhardt, mais que l'accord entre l'époque et leurs dons n'existe plus. Ainsi Voltaire s'époumonnait-il à plagier la tragédie du XVIIe siècle, parce qu'il croyait que Racine seulement était mort, quand c'était la tragédie.

....

Le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. A celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif et seulement ouvert sur l'intérieur du tableau...

Ce que révèle Le mystère Picasso, *ce n'est pas ce qu'on savait déjà, la durée de la création, mais que cette durée peut être partie intégrante de l'œuvre même... Aussi bien cette temporalité de la peinture s'est-elle manifestée de tous les temps de façon larvée, notamment dans les carnets d'esquisses, les « études » et les « états » des graveurs par exemple. Mais elle s'est révélée une virtualité plus exigeante dans la peinture moderne. Matisse peignant plusieurs fois la « Femme à la blouse roumaine » fait-il autre chose que de déployer dans l'espace, c'est-à-dire dans un temps suggéré, comme on ferait d'un jeu de cartes, son invention créatrice ? »*

Un des apports non moins originaux de Bazin est la dénonciation qu'il fait, tout au cours de ce livre, des caractères « spécifiques » par lesquels on prétendait avant lui définir le cinéma. Il plaide pour l'art qu'il aime, mais sans lui forger de fausses vertus, refusant de se laisser séduire par une certaine originalité de surface afin de mieux discerner la véritable. Il n'essaye pas d'éluder les problèmes les plus dangereux aux-

quels nous ne fournissons en général, nous autres les critiques, qu'une solution fragmentaire et valable seulement pour la circonstance, faute d'avoir trouvé la réponse-clef. Celle-ci, que, pour ma part, je désespérais de découvrir, voici que je la rencontre dans un détour du premier chapitre consacré à la *« défense du cinéma impur »*. On sait qu'André Bazin a toujours attaché une importance extrême au problème de l'adaptation. C'est qu'il est primordial : il s'agit pour lui de plaider innocent même lorsque le cinéma amasse contre lui tous les indices de culpabilité. Il importe que le cinéma soit encore le cinéma, quand il prend son bien ailleurs, que cet emprunt ne soit pas pour lui une preuve irréfutable de stérilité, de dépendance. On peut considérer que la réponse qu'il donne ici constitue l' « idée-mère » de ce second recueil, de même que l'objectivité photographique est celle du premier. Et à vrai dire elles sont sœurs, fondées toutes deux sur la reconnaissance du rapport étroit que cet art nourrit avec la réalité. Du cinéma, en somme, la contingence est aussi un caractère nécessaire.

« *...Ne nous laissons pas tromper ici par l'analogie avec les autres arts, surtout ceux que leur évolution vers un usage individualiste a rendu presque indépendants du consommateur... Le cinéma ne peut exister sans un minimum d'audience immédiate. Même quand le cinéaste affronte le goût du public, son audace n'est valable qu'autant qu'il est possible d'admettre que c'est le spectateur qui se méprend sur ce qu'il devrait aimer et aimera un jour. La seule comparaison possible serait l'architecture, parce qu'une maison n'a de sens qu'habitable. Le cinéma, lui aussi, est un art fonctionnel. Selon un autre système de référence, il faudrait dire du cinéma que son existence précède son essence. C'est de cette existence que la critique doit partir, même dans ses extrapolations les plus aventureuses.* »

*
**

Ces phrases — comme toutes celles que j'ai citées — je prends plaisir à les récrire de ma propre plume. De telles formules sont myriades et brillent, non par de vains ornements, mais par la densité de leur matière. Nouvelles preuves d'un rare don de synthèse sur lequel je ne crois pas superflu d'insister encore. Elles témoignent d'un talent non moins sûr d'écrivain. Il est certain que nul ne pourra jamais parler du cinéma sans s'inspirer des travaux de Bazin : mais je pense qu'il serait, non pas tant impertinent que téméraire, d'entreprendre une étude un peu sérieuse, sans citer même quelques-unes de ses phrases.

Nous en voici au style. Il est le reflet de la pensée et empreint des mêmes qualités. Mais cette louange, encore, me paraît trop mince. Certes Bazin n'est pas un puriste : journaliste, théoricien d'un art tout neuf, il ne nourrit aucun préjugé à l'égard des néologismes de vocabulaire et de syntaxe. Certes il veut avant tout convaincre, ne laisser sous silence aucune étape de sa démonstration ni aucune des charnières, non plus, du raisonnement : les *car*, les *aussi bien*, les *donc*, les *c'est pourquoi* surgissent au moment nécessaire, point question de les éliminer. Et pourtant aucune sécheresse, aucune lourdeur, aucun pédantisme. Relativement à l'ambition du propos, les mots techniques de la philosophie sont ,ma foi, fort rares. Si un terme un tantinet savant se glisse, nous trouvons quelques lignes plus bas l'expression familière, mais non relâchée, qui en fournit comme le contrepoids humoristique. Les commencements sont lents et discrets. Bazin qui écrivait vite et presque sans ratures, ainsi que j'ai pu en juger, l'ayant souvent vu à l'œuvre, aime à laisser s'échapper sa plume. Et puis brusquement c'est la trouvaille, la formule admirable qui, loin de le satisfaire, en suscite une seconde, puis une troisième et parfois toute une cascade de maximes denses, colorées, explosives et pourtant modestes.

Là encore il me faut choisir. Parmi toutes les parures, si parures il y a, de son style, ce sont les *comparaisons* qui ont suscité en moi la plus vive admiration, non exempte d'une réelle envie. Sont-elles vraiment effet de style ? Non, s'il est certain qu'on ne peut les considérer comme de purs ornements, car assurément jamais métaphores ne furent moins gratuites. Elles sont là pour appuyer la démonstration, ne rougissent jamais de leur origine didactique. Au début même ne surviennent-elles point sans précautions. Dans le chapitre sur Wyler, Bazin demande qu'on l'excuse d'aller chercher ses arguments dans la minéralogie. Ailleurs elles revêtent une allure moins scientifique dans leur présentation, même si leur contenu est presque toujours emprunté à la science préférée de l'auteur, l'histoire naturelle : zoologie, botanique ou géologie. Mais les anciens poètes didactiques n'en faisaient-ils point de même, à commencer par l'auteur du « De natura rerum »? Fort de cet exemple, et de celui de la « Comédie humaine », aussi, nous pouvons sans crainte répondre « oui » à notre question. Ces comparaisons renforcent

en même temps que notre conviction le charme de notre lecture. Je les trouve pour ma part plus poétiques et plus persuasives que celles, tant vantées, d'Albert Thibaudet. Leur beauté vient à coup sûr (chose rare dans la littérature moderne, précieuse par tempérament et nécessité, car toute bonne métaphore repose sur une idée de la finalité à laquelle notre siècle ne croit guère) des correspondances qu'elles laissent deviner entre le monde naturel et celui de l'art cinématographique ; elles traduisent indirectement l'espèce de primauté que Bazin accordait à l'univers des fins sur celui des causes. Témoin cet étonnant « chapeau » qu'il écrivit pour l'entretien avec Orson Welles et qui débouchait en plein fantastique balzacien. Que citer entre mille joyaux ? Celui-ci seul, car la place me manque, pour sa rare densité et la parfaite adéquation de la métaphore et de l'objet d'étude.

(Il s'agit des bruits « stylisés » de Bresson) : « *Ils sont là pour leur indifférence et leur parfaite situation « d'étrangers » comme le grain de sable dans la machine pour en gripper le mécanisme. Si l'arbitraire de leur choix ressemble à une abstraction, c'est alors celle du concret intégral ; elle raye l'image pour en dénoncer la transparence, comme une poussière de diamant.* »

Je viens de relire Bazin, et ma lecture, en même temps qu'une exaltation dont je n'ai su livrer qu'un trop pâle reflet, m'a communiqué un non moins vif découragement. Tout a été dit, par lui, et l'on vient trop tard. Nous, gens des « Cahiers » qui avions avec lui des colloques quasi quotidiens, nous nous croyions dispensés de retourner à ses écrits et sinon, peut-être, n'aurions-nous osé redire ce qu'il avait dit de façon définitive, ou le contredire parfois, oubliant qu'il avait à l'avance fourni ses réponses à nos objections. Et d'ailleurs, nous nous étions tous engagés dans les voies mineures de la polémique et des fioritures, nous déchargeant sur lui du soin de poser la grande question : « *Qu'est-ce que le cinéma ?* » et d'y répondre. Maintenant nous incombe le dur devoir de poursuivre sa tâche : nous n'y faillirons pas, bien que persuadés qu'elle a été menée par lui beaucoup ulus loin que nous ne saurions atteindre nous-mêmes. Si le cinéma n'évoluait pas, peut-être serions-nous mieux inspirés, même, d'y renoncer. Seules les surprises de l'avenir autorisent l'espoir que nous soyons, sinon les successeurs d'André Bazin, du moins ses disciples point trop indignes.

Eric ROHMER.



« Le mythe de Mr Verdoux » (Tome III).

A WORK IN PROGRESS

par Georges Sadoul

« De cette rigoureuse accumulation de preuves, de cette énumération de faits soigneusement contrôlés se dégage une étonnante chaleur humaine. Plus tard, quand ils écriront l'histoire de l'art français, au chapitre cinéma, les historiens donneront une place d'honneur à André Bazin, lui-même historien. »

Jean Renoir parle ainsi de celui qui mourut en écrivant son histoire, de celui qui, durant sa dernière journée de travail, interrogea, malgré la souffrance et la fièvre, l'écran de la Télévision sur *Le Crime de M. Lange* et d'anciens témoins sur *La Vie est à nous* et *La Règle du jeu.*

Nous aurons bientôt, il le faut, un « *Jean Renoir* » par André Bazin. Voici en l'attendant QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?

Sur mon bureau, ce petit livre couleur de violette est une présence vivante. La gravure de sa couverture, nous l'avons choisie ensemble dans une vieille collection de la revue « La Nature ». Apporter ou reprendre à Nogent-sur-Marne ces anciens volumes favorisa nos dernières rencontres, qui ne voulaient pas être motivées par l'inquiétude, mais par son travail et ses recherches.

Ce livre, et les autres qui suivront, ils seront pour la jeune génération du cinéma ce que fut notamment pour la mienne « Cinéma et Cie » où Louis Delluc, mort à 33 ans, avait rassemblé ses articles et ses chroniques : non pas un recueil, mais une somme à laquelle, après bientôt un demi-siècle écoulé, on n'a pas cessé de se référer. Les mille et une réponses à la question : « Qu'est-ce que le cinéma ? », la jeune génération, mais aussi toutes les autres et d'abord la mienne, iront les demander partiellement aux livres de Bazin. La vie va trop vite, qui apporta trop de richesses. Dans le désordre des multiples travaux et voyages, on n'a plus le temps de lire tout, ce même à quoi on tient le plus. J'ai beaucoup découvert dans ce petit livre, comme dans les épreuves du prochain tome « *Le Cinéma et les autres arts* », *comme dans les articles ou manuscrits qui constituent* les tomes suivants ; les pages déjà connues apportent aussi de multiples révélations. Pas seulement parce qu'un livre et un périodique se lisent différemment, pas seulement parce que le temps écoulé a décanté et bonifié cette prose, notre intelligence prenant mieux conscience de son prix, mais aussi parce que dans chaque phrase résonne à nouveau la véhémence brûlante d'une voix amie. Rien de plus vivant. A chaque détour ces pensées donnent à penser, à poursuivre avec elles un dialogue passionné, pour ou contre. Rien n'avance sans affirmations ni contradictions. On est mort, vraiment mort, quand la voix n'a plus d'échos ou se transforme en incantations vidées de leur sens et se fige formules stériles, déformantes ou aberrantes.

Ainsi Bazin, dans son deuxième tome (à paraître) (1) s'élève-t-il contre ceux qui légitiment leurs errements par la formule « çà c'est du cinéma », érigée par eux en parole d'évangile. L'expression avait été lancée par Delluc, parlant vers 1921 de Marcel L'Herbier et de son chef-d'œuvre *Eldorado.* Il va de soi que Bazin ne s'insurgeait pas contre son prédécesseur, mais contre le sens abusif que certains donnèrent à ses paroles, après sa mort. Notre ami écrivait en effet :

« Ça c'est du cinéma, proclamait Georges Altman sur la couverture d'un livre consacré à la glorification du cinéma muet (...). Faut-il donc tenir désormais pour vieilles lunes les dogmes et les espoirs de la première critique cinématographique, combattant pour l'autonomie du cinéma ? Le cinéma, ou ce qui en reste, est-il aujourd'hui incapable de se survivre sans les béquilles de la littérature ou du théâtre ? Est-il en passe de devenir un art subordonné et dépendant en numéro bis de quelqu'art traditionnel ? »

---

(1) Nous parlerons ici surtout de ce deuxième tome, Eric Rohmer ayant longuement commenté le premier.



Cannes 1953. Entre Georges Sadoul et Cesare Zavattini.

« *Le problème offert à notre réflexion (...) est d'abord celui de l'influence réciproque des arts, et de l'adaptation en général (...). Le cinéma est jeune, mais la littérature, le théâtre, la musique, la peinture sont aussi vieux que l'histoire (...). L'évolution du cinéma a été nécessairement infléchie par l'exemple des arts consacrés (...). Encore l'imbroglio de ce complexe esthétique est-il aggravé par des incidences sociologiques. Le cinéma s'impose en effet comme le seul art populaire en un temps où le théâtre lui-même, art social par excellence, ne touche plus qu'une minorité privilégiée de la culture et de l'argent. Peut-être les vingt dernières années du cinématographe compteront-elles dans son histoire comme cinq siècles en littérature.* »

Je dois abréger certaines incidentes ou paragraphes. Mais chaque phrase recopiée entraîne des résonances prolongées, ou une discussion fertile. Ces mots nous introduisent au cœur de la pensée qui domine ce tome II avec ce premier chapitre qui s'intitule, polémiquement, « *Pour un cinéma impur* ».

Bazin s'élève dans tout ce volume contre le mythe du cinéma pur, édifié par certains disciples abusifs de Louis Delluc, en étudiant l'art du film dans ses rapports avec le roman, le théâtre et la peinture, à travers diverses œuvres de Bresson (*Le Curé de campagne*), Clément (*Monsieur Ripois*), Laurence Olivier (*Henry V, Hamlet*), Cocteau (*Les Parents terribles*), Pagnol (*Marius, Manon des sources*), Alain Resnais, Luciano Emmer, Pierre Kast, H.-G. Clouzot (*Le Mystère Picasso*), etc...

Cette insistance sur les rapports du cinéma avec les autres arts était pour Bazin, dès 1948, urgente et indispensable. Elle n'a pas cessé de l'être. Ils sont peut-être plus nombreux encore en 1958 qu'en 1928 les « cinéphiles », tellement éblouis par la découverte ou la révélation de l'art du film qu'ils se fabriquent un cinéma imaginaire, purement imaginaire, un « cinéma en soi », un monstre cérébral qui se serait depuis ses origines développé en vase clos, coupé des autres arts, et de la vie.

Leur créature appartient moins à la Science-Fiction qu'au Moyen Age. Elle est pareille à l'Homunculus du Second Faust, qui ne pouvait exister *hors de sa fiole* de verre, qui ne savait que parler, bruire et tinter. Fabriqué non par Faust, mais avec l'aide de Méphisto, par Wagner (fâmulus et disciple abusif), ce bébé éprouvette s'adressait-il aux futurs partisans du cinéma pur, lorsqu'il proclamait, *ex cathedra,* « L'univers suffit à peine à la Nature, mais l'Art exige un espace clos »?

Pour Bazin, ni le cinéma, ni aucun art ne peuvent vivre et se développer en espace clos. Comme Protée (par qui Homunculus meurt et devient), il brise fioles, cloisons transparentes ou opaques, cercueils de cristal. Son esprit encyclopédique ne borne jamais son propos au cinéma seul (et surtout au cinéma isolé). Pour lui chaque film est un vase communicant : mieux, une source jaillissante. Au cours de ses phrases surgissent Shakespeare, Giotto, Hemingway, Nerval, Renoir le père ou Mallarmé. Ce n'est pas le coq-à-l'âne, mais une logique exigeante qui le porte à allier, dans une même page, Racine et Mack Sennett, Phèdre et Buster Keaton.

L'attaque de Bazin contre le cinéma pur est menée sur tous les fronts. L'esprit de Bazin refusait les schémas pesants et massifs comme des pieux en chêne. Elles étaient plutôt roseaux, ces pensées mouvantes. Qui discutait jadis avec elles, croyait les voir ployer sous la bourrasque des arguments contraires, mais la ligne de Bazin pliait sans se rompre. Il ne refusait jamais aucun argument. Je le considérais avec une attention passionnée, pour ensuite l'admettre ou le rejeter, en totalité ou en partie. Ainsi son propos s'enrichissait-il sans cesse, pour considérer chaque objet sous toutes ses faces, chaque phénomène dans son mouvement. Parce que sa prose était, non point péremptoire, mais nuancée, certains la disaient ou la croyaient obscure. Ils la disaient « fumeuse ». Les idiots, ils ne voyaient pas la flamme. Avec le temps passé, les buées prétendues se sont dissipées : il reste le feu clair, et plein de chaleur, avec toute sa vie, son mouvement perpétuel. De toutes phrases jaillissent la lumière et la discussion. Répétons certaines d'entre elles : « *Le cinéma s'impose comme le seul art populaire. Peut-être les vingt dernières années du cinématographe compteront-elles dans son histoire comme cinq siècles en littérature.* »

Il n'avait pas tort après tout, le rédacteur du « Radical » qui écrivait à peu près en 1895 « La merveilleuse invention à laquelle les frères Lumière ont donné un nom impossible à prononcer : cinématographe ». On peut écrire, avec Bazin, ce mot au complet, mais il est difficile d'en former des composés. Et quand il raille « *les nostalgiques du Cinéma avec un grand C, indépendant, spécifique, autonome, pur de tout compromis* », pourrait-on pour l'appuyer dire que ces « cinématographophiles » sont des « cinématographophobes », parce qu'ils pensent et raisonnent « anticinématographiquement »?

Ils eurent raison, ces pionniers qui abrégèrent en « ciné » le mot cinématographe. Et utilisèrent leur abréviation dans la pratique consciente de leur métier (et inconsciente de leur art) pour créer les mots « cinéroman », « cinédrame » auxquels plus tard Elie Faure vint ajouter « cinéplastique », pour désigner ces films dont l'art est en rapport avec les arts plastiques (peinture, sculpture, dessin, etc.). Nous pouvons dire avec ces pionniers que Bazin, dans son deuxième tome, étudie sous tous leurs angles le cinéroman, le cinédrame, le cinéplastique dans leurs rapports avec le roman, le théâtre et les arts, mais aussi en eux-mêmes. Et l'insistance qu'il met sur ces trois grandes catégories du « cinéma impur » suffirait à prouver qu'il les considérait comme des genres autonomes.

« Ça c'est de l'imprimerie ! » Chacun trouverait abusif un prétendu disciple de Gutenberg qui réunirait par un dénominateur admiratif et typographique *Le Discours de la Méthode, Le Journal de Tintin, Caroline chérie, Phèdre, L'introduction à la physique quantique, France-soir, Les Chants de Maldoror, la Constitution et Le Petit Larousse.* Si la formule « ça c'est de la littérature » a plus de sens, elle ne nie pas qu'il existe (pour le meilleur ou pour le pire) de nombreux genres littéraires : épopée, tragédie, roman, poésie lyrique, pamphlet, essais philosophiques, critique, comédie, conte, etc. Pourquoi prétendrait-on donc réduire l'art du film au seul « cinéma-cinéma » (ou prétendu tel) pour nier tout droit à l'existence aux cinéroman, cinédrame ou cinéplastique?

Si, comme le pense Bazin, les vingt dernières années du cinéma pourront compter autant que vingt siècles de littérature, ce sera notamment parce qu'elles *auront vu se différencier* les genres. Le film tend à devenir le support d'autant de formes d'expression que l'imprimerie. La langue des images animées et des sons enregistrés devient aussi riche après quelques décades que le langage écrit après quelques millénaires. Il va de soi que cette évolution n'aurait pu s'opérer à une telle vitesse sans des échanges

féconds entre le cinéma et les autres arts. Cet enrichissement réciproque est le propos d'André Bazin, dans sa défense et son illustration du cinéma impur.

Epouser la pensée d'un autre, c'est s'unir à elle, mais non pas s'y confondre. Et je crains d'avoir prêché malgré moi pour mon saint, d'avoir schématisé sa pensée en la suivant dans son combat contre le schématisme. Bazin ne se contente pas de revendiquer le droit à l'existence pour ce que j'appelle ici le cinédrame. Dans la « moralité » qu'il donne à son quatrième chapitre « *Théâtre et cinéma* », il pose en principe que « *loin de pervertir le cinéma, le théâtre filmé justement conçu ne peut que l'enrichir et l'élever quant au fond d'abord, comme dans la forme, car le cinéma, art majeur qui possède lui aussi ses lois et son langage, peut gagner à se soumettre à ceux d'un art différent* ». Et sans doute ajoute-t-il, que le théâtre filmé n'est pas obligatoirement bénéfique, que la mise en conserve peut être nuisible, et plus encore une prétendue « déthéâtralisation » (si j'ose écrire) qu'il considère comme l'erreur fondamentale de certaines adaptations. Et pour lui, même ces erreurs ont pu être bénéfiques. Il pense que le « *cinéma sauvera le théâtre* », notamment parce que « *le mauvais théâtre en conserve aide le vrai théâtre à prendre conscience de ses lois* » et que « *le cinéma a également à renouvèler la conception de la mise en scène théâtrale* ».

Le théâtre filmé est pour lui le contraire du théâtre en conserve, mais diffère du théâtre cinématographique car « *Welles ou Laurence Olivier ne sont pas venus au cinéma par cynisme, snobisme ou ambition, non pas même comme Pagnol pour vulgariser leur effort théâtral : le cinéma n'est pour eux qu'une forme théâtrale complémentaire, la possibilité de réaliser la mise en scène contemporaine telle qu'ils la sentent et la veulent.* »

Cet exemple illustre son mode de pensées et son cheminement. Bazin part des faits pour établir une théorie qui n'est pas monolithique, mais emportée par le mouvement de sa propre dialectique, qui prend les choses et les retourne sous diverses faces. Le genre « cinédrame » n'est pas pour lui un bloc, mais un complexe où différents courants s'opposent et se complètent dans le meilleur et dans le pire. Et le pire lui-même est pour lui matière à réflexion ou à discussion. Un détail insignifiant ou vulgaire peut devenir pour quelque Newton (critique ou créateur) la pomme dont le mouvement entraîne à la découverte.

La conception du *Mystère Picasso* est partie des « dessins qui se font tout seuls », vieux truc du cinéma primitif, employé par Stuart Blackton ou ses réalisateurs dans *Le stylo magique* (1906), à l'aube du cinéma d'animation. Et Bazin écrit à propos du film de Clouzot « *L'idée de la peinture par transparence était grossièrement exprimée dans le truc de la peinture sur verre (transparent ou dépoli). Mais le mérite de Clouzot c'est d'avoir su faire passer ces procédés et ces idées de leur forme expérimentale, épisodique ou embryonnaire à la plénitude du spectacle. Ce que nous révèle* Le Mystère Picasso, *ce n'est pas ce qu'on savait déjà, la durée de la création, mais que cette durée peut être partie intégrante de l'œuvre même, une dimension supplémentaire, bêtement ignorée au stade de la finition* ».

Bazin est un argentier — ou plutôt un glouton optique, pour employer la traduction que découvrit Eluard de l'expression créée par Goethe. L'appétit de notre ami ne se borne pas à l'écran. Nous l'avons vu se manifester à Venise (par exemple) devant le spectacle des eaux, des rues, des hommes qu'il essayait parfois de fixer par la photo ou le film en format réduit.

Ce « glouton optique » s'intéressera naturellement à la peinture. Et à ses rapports avec le cinéma. Les premiers « films sur l'art » (Emmer, Resnais, Storck) le conduisent à des réflexions fort neuves pour l'époque où elles furent écrites (avant 1950 je pense) : « *Au lieu de reprocher au cinéma*, dit-il, *son impuissance à nous restituer fidèlement la peinture, ne peut-on s'émerveiller au contraire d'avoir enfin trouvé le sésame qui ouvrira à des millions de spectateurs la porte des chefs-d'œuvre.* »

Celui qui consacra plusieurs années de sa vie, au lendemain de la libération, à la Culture populaire, n'oublie jamais qu'une des vertus cardinales du cinéma est la « popularisation » pour des millions, des formes les plus élevées de l'art. S'il n'aimait pas *La Chartreuse de Parme* (de Christian Jaque), il se félicitait que le film ait recruté à Stendhal des lecteurs par centaines de mille. Il justifiait aussi par cette considération le théâtre en conserve, tout en rêvant d'une Phèdre mise en film par Jean Cocteau et interprétée par Yvonne de Bray.

Bazin est loin de limiter à une popularisation (ou vulgarisation) le rôle du cinéma impur ». Parlant peinture il a écrit à propos de Pierre Kast et Alain Resnais : « Van Gogh *et* Goya *ne sont pas seulement une présentation nouvelle de l'œuvre de ces peintres.*

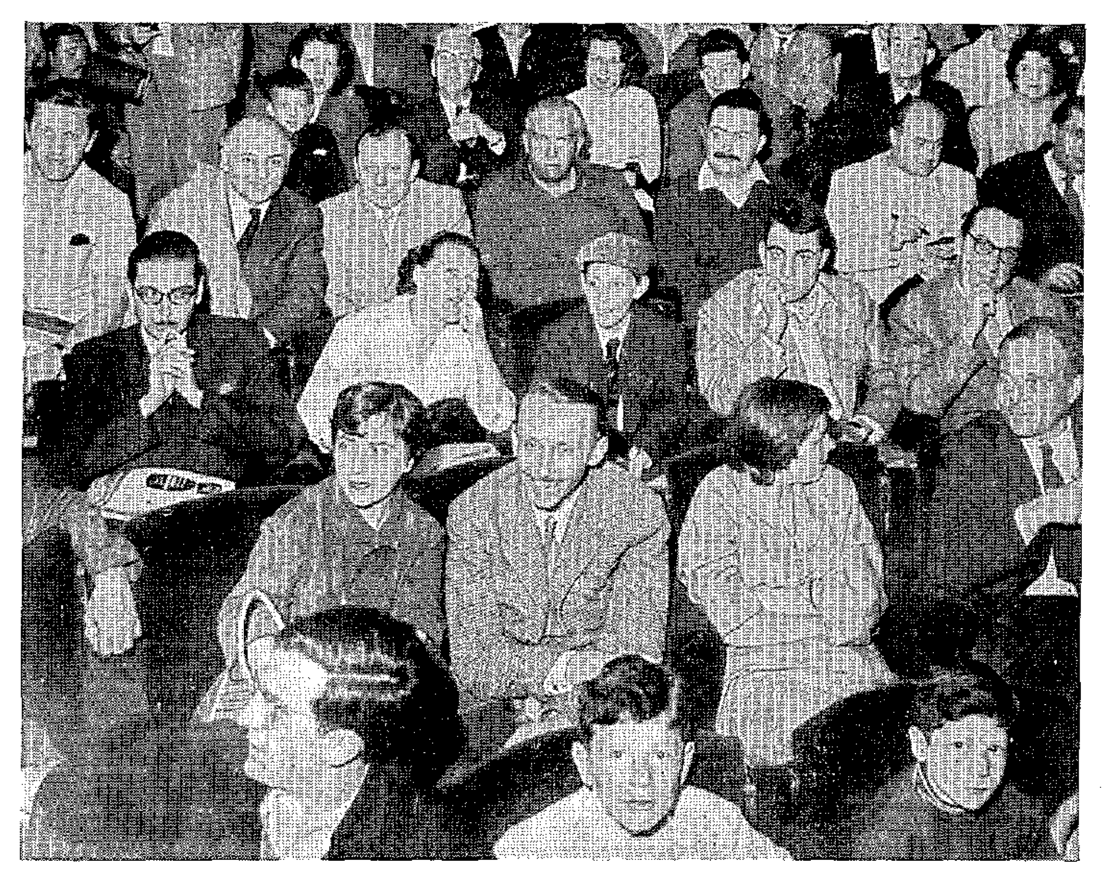
Le cinéma n'y joue point le rôle subordonné et didactique des photographes dans un album ou des projections fixes dans une conférence. Ces films sont eux-mêmes des œuvres, leur justification est autonome. Le cinéma ne vient pas « servir » ou « trahir » la peinture, mais lui ajouter une manière d'être. S'en indigner est aussi absurde que de condamner l'opéra au nom du théâtre et de la musique ».

Ainsi voyait-il essentiellement dans ces deux films le germe ou l'avènement d'un genre nouveau créé par l'union de deux arts. Ainsi l'opéra surgit-il grâce à l'alliance du théâtre, de la musique (et ajouterai-je pour ma part d'autres arts tels que la peinture, l'architecture, le ballet). Bazin salue alors la naissance de ce qu'on peut appeler avec Elie Faure la « cinéplastique ». Quelques années plus tard un film de Clouzot le fait revenir sur son propos et écrire :

« *Aussi n'est-il pas étonnant que le* Mystère Picasso *fasse souvent penser à McLaren. J'en demande pardon à André Martin, mais voici enfin une forme de dessin ou de peinture animés qui ne doit rien à l'image par l'image* ». Dessin animé. Peinture animée. Plastique animée. Entre 1895 et 1915 les meilleurs esprits n'eurent pas conscience qu'avec la caméra un art nouveau naissait sous leurs yeux. Durant notre après-guerre, Bazin eut mieux qu'aucun autre la claire conscience d'une naissance ou d'un essor que d'autres ignorèrent et méprisèrent. Pour les historiens futurs, il se peut que les années cinquante aient été moins marquées par le cinémascope, le cinérama ou la stéréophonie, que par l'avènement d'une « ciné plastique » animant peinture, dessin, scupture, gravure, etc., par tous les moyens que voulaient bien choisir l'artiste ou le cinéaste (« l'image par l'image » n'étant qu'un procédé parmi plusieurs) peut-être plus parent des arts plastiques que du cinéma proprement dit, par la fusion de certains « films sur l'art » et du meilleur « cinéma d'animation ».

Bazin, rompant ses lances pour l'art du film, attaque naturellement son contraire, le cinéma commercial à gros ou petits budgets. Par-dessus les films (puisque le cinéma n'est jamais pour lui un champ clos), il s'en prend aux mythes, aux opiums, aux fabrications qui ont aussi bien cours sur papier que sur celluloïd. Tel l'article retentissant qu'il publia en 1954 dans Esprit pour dénoncer la « *Carolinisation de la France* » en partant d'un film commercial vite oublié : *Le Fils de Caroline chérie.* Bazin qui était la bonté même, prouvait qu'il savait avoir la dent dure en « accrochant » ici Cecil St Laurent, Jean Anouilh (dialoguiste du film) et dix autres auteurs ou acteurs coupables de cette superproduction. S'il l'avait voulu, Bazin aurait été le plus redouté des chroniqueurs, celui dont on aurait attendu avec terreur le prochain « éreintement ». Il se refusa toujours à employer ses dons à telles besognes. S'il se moque de la « *carolinisation* », s'il raille les « *pastiches des romans fleuves américains historico-érotiques du genre* « Autant en emporte le vent » *et* « Ambre », sa démolition prépare une construction. Son cours d'esprit l'entraîne rapidement vers des considérations éthiques ou esthétiques s'élevant bien au-dessus des films dont l'importance est sociologique, mais non esthétique.

D'un événement passager rapporté par l'actualité, Bazin savait tirer des considérations essentielles. Dans les dossiers où il groupa d'anciens articles par lui sélectionnés, on s'étonne d'abord d'y trouver (par exemple) quelques feuillets de 1947 intitulés « *A propos de l'échec américain au Festival de Bruxelles* ». Et l'on pense que cet écrit de circonstance a perdu tout intérêt, mais qu'on le feuillette et l'on tombe sur ces paragraphes : « *Quelles sont les causes (de cet échec)? Les mêmes qu'il était facile de déceler l'an dernier : l'isolement spirituel et social d'Hollywood, le primat de l'économie, la censure. Je ne me charge pas de faire l'apologie du film de propagande, pas même du cinéma « engagé », mais l'œuvre cinématographique ne peut se passer d'un accord avec son époque. Elle en est dans une large mesure le miroir. Si les comédies américaines, qui nous eussent amusés il y a dix ans nous ennuient aujourd'hui, ce n'est point que leurs qualités formelles aient baissé, mais que la mythologie implicite des thèmes essentiels de leurs scénarios n'est plus accessible au monde actuel (...). Dans les genres dits sérieux : épopée, drames réalistes, psychologiques, sociaux, etc., qui n'ont pas les recours d'une justification par le néant, la matière souffre, irrémédiablement, d'une carence humaine dont les causes pourraient être celles que j'indiquais plus haut : l'isolement d'Hollywood qui entretient le monde cinématographique dans un microcosme aussi fermé, aussi artificiel que pouvait être la cour de Louis XIV. Seulement la cour de Louis XIV a pu donner Racine, Molière et La Fontaine parce qu'elle était héritière d'un humanisme et d'une culture que ses artifices même entretenaient. L'homme des tragédies de Racine ne part pas des paysans qu'a dépeint par exception La Bruyère, pas plus que d'une observation réaliste de la cour (il nous faut chercher le documentaire chez Saint-*



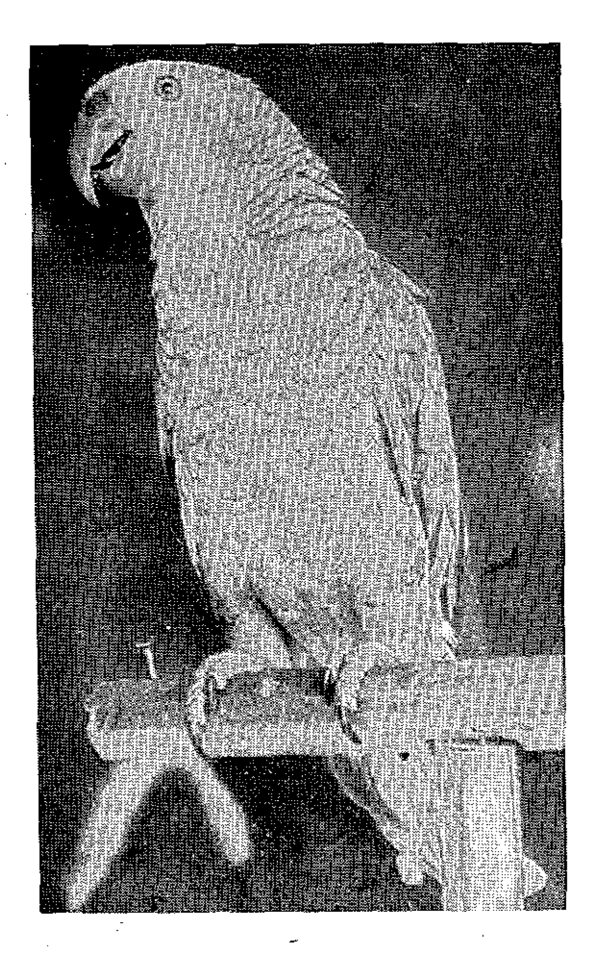
Festival de Cannes 1956. Au premier rang, François Truffaut ; second rang, Janine Bazin, André, Poucette, Georges Sadoul ; fin droite du troisième rang, Léonard et Léonide Keigel ; quatrième rang, second à partir de la gauche : le Recteur Brousil, Karel Zeman, puis Edouard Hofman. Au dernier rang : Jacques Doniol-Valcroze.

Simon). Mais les passions qui les animent sont d'une humanité si générale qu'elles ne sont étrangères ni au paysan ni au roi... »

Nous voici loin de « *l'échec américain au Festival de Bruxelles* 1947 » ou même de notre commune déception, dans l'immédiate après-guerre devant la récente production d'Hollywood, attendue avec une légitime impatience depuis 1939 et qui ne nous donnait pas ce que nous en avions espéré. Bazin dépasse même (en apparence) le cinéma, pour des considérations sur les rapports de l'art et de la société, du créateur et de son milieu. Et sa juste vigueur dégage quelques principes dont le critique et l'historien des films gagneraient à toujours s'inspirer, inspirés qu'ils sont chez lui par le jaillissement de la vie, et non par des considérations dogmatiques desséchées.

Oui, Jean Renoir a raison. Bazin procède avec « une étonnante chaleur humaine » à une « rigoureuse accumulation de preuves ». Et il savait assembler des faits pour une construction dépassant la simple énumération. Il travaillait pour l'histoire, non seulement en lui apportant cet indispensable matériau, la réflexion critique au fil des jours, mais aussi le mortier d'une pensée solide et généreuse... Les milliers de pages qu'il écrivit et publia ont été et sont, selon une expression qu'il aimait, un énorme « *Work in progress* ». Leur cheminement, leur marche en avant, leur stimulation vont se poursuivre longtemps après novembre 1958, comme auparavant.

Georges SADOUL.



DE LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE COCO

par André Bazin

Cette « histoire vécue » a paru dans Carrefour, le 17 mars 1954.

Dès que je sus que j'étais invité au festival de Sao-Paulo, il me parut évident que je me devais d'en revenir avec un perroquet. Il *y a entre* l'idée de Brésil et celle de perroquet un rapport qui s'impose à l'esprit comme celui de la bêtise avec Cambrai ou du calvados avec la Normandie. Vous me direz qu'éliminés le tapir malodorant, le tamanoir difficile à nourrir, les diverses variétés de serpents antipathiques et l'espèce de panthère de la taille d'un gros chat qui terrorise la forêt vierge, j'avais aussi le caïman. Mais d'abord le crocodile n'est pas typique de l'Amérique du Sud ; on en trouve jusqu'en Inde, et puis j'en ai déjà un que j'ai du reste tout prosaïquement acheté chez mon oiseleur habituel, place Jussieu. Notez que je l'aime bien, mais un seul suffit. Comme il n'y a que moi dans la famille qui aie le tour de main pour l'attraper derrière la nuque sans me laisser impressionner par son soufflet de forge et ses lamentations (1) lorsqu'il faut le changer d'eau, et que cette opération se renouvelle tous les huit jours (indépendamment des accidents de son chauffage central qui vous obligent à trafiquer le thermostat à portée de gueule), c'est un grand souci au moment des vacances. D'ailleurs, il grossit. Discrètement. Mais il grossit, et dépasse déjà 50 centimètres. Dans six mois, l'aquarium que je lui ai fabriqué sur mesures va être trop étroit pour ses ébats et je vais sans doute devoir faire don de mon crocodile au Musée des colonies où nous irons le voir de temps en temps. De toutes façons, Janine ne s'y est jamais vraiment habituée, elle prétend que c'est idiot et toujours prêt à vous attraper un doigt.

J'avais bien *pensé aussi à un petit singe*, mais on dit ceux d'Amérique du Sud particulièrement fragiles et Michel Simon, que je

---

(1) Le crocodile « lamente », d'où j'imagine les fameuses larmes...

devais avoir le loisir de consulter quand nos grippes mutuelles nous retenaient à l'hôtel Esplanade, m'a confirmé dans mes craintes. Et puis, aurait-il fait bon ménage avec mon gosse, à supposer qu'il se soit entendu avec le chien et le chat ? Non : le singe, nous en reparlerons quand j'aurai un appartement de plus de trois pièces. Tout bien pesé, seul le porroquet s'imposait. D'abord par association d'idées. Ensuite pour ses qualités de propreté et de sociabilité bien connues. Enfin pour l'agrément de sa conversation.

Ajouterai-je que j'avais le sentiment, en formant ce projet, de réparer symboliquement une injustice ? Le plus humain des oiseaux est en effet frappé, en France, de malédiction légale depuis quelque vingt-cinq ans. A cause de la psittacose, le perroquet est devenu chez nous, non seulement rarissime, mais irrégulier, frauduleux, objet de contrebande. Il ne s'y survit qu'en interdit de séjour, puisqu'il n'y peut entrer légalement. Le grand âge atteint par ces oiseaux permet heureusement d'invoquer une naissance lointaine, antérieure à l'obligation de la carte d'identité et du bertillonnage. Mais il s'ensuit qu'ils coûtent cher. Vous ne trouverez guère de vrais perroquets à moins de 25.000 francs, et encore sans garantie de dressage, car un perroquet qui parle n'a pas de prix. Outre que je ne me reconnais pas le droit de détourner de telles sommes du bien-être familial, je répugne sentimentalement à me procurer les animaux à prix d'or. Leur possession me paraît devoir être de préférence le fruit de l'amitié ou répondre au besoin de se souvenir, ce qui est une autre forme de l'amitié Par exemple, l'année dernière, à Vérone, Janine et moi découvrions avec horreur qu'on vendait, sur le marché de l'adorable plazza dei Signori, des milliers de petits oiseaux massacrés au filet. Souvenez-vous-en quand on vous servira en Italie une caille sur polenta : ce sera quelque malheureux moineau ou chardonneret capturé sur les coteaux du lac de Garde. J'aperçus tout à coup sous l'étal d'un de ces bouchers du ciel le clignotement de grands yeux dorés : c'étaient une douzaine de petites chouettes vivantes entassées dans une cage et promises à je ne sais quelle spécialité locale. Pouvais-je moins faire que d'en sauver au moins une ? Après quelque discussion franco-italienne où je ne démêlai pas très bien s'il s'agissait de la façon de l'accommoder ou de la nourrir, j'emportais ma chouette, que nous baptisâmes Juliette. Je ne jouerai pas les Axel Munthe : mon amour pour les bêtes est égoïste; j'espérais la ramener à Paris : Juliette parut fort bien supporter le voyage mais mourut dans la nuit qui suivit notre retour. Sa tombe est dans le jardin à côté de celle d'un geai que nous avons gardé trois ans. Comme quoi l'amour n'est pas toujours moins dangereux que la cuisine.

Mais revenons à mon perroquet. Cette digression aura peut-être fait comprendre pourquoi je ne pouvais revenir les mains vides. N'étant pas un naïf, je savais donc parfaitement que le loup de mer débarquant à Bordeaux, son sac de marin sur une épaule et un perroquet mal embouché sur l'autre, procédait depuis longtemps de la mythologie pour gravures romantiques. Mais il devait bien y avoir un service ministériel capable d'entrouvrir le rideau de fer des perroquets.

Je dois dire, au reste, que je reçus au ministère de l'Agriculture, service vétérinaire, bureau des importations d'animaux, l'accueil le plus compréhensif. On ne me fit aucune difficulté pour m'accorder une dérogation *d'importation pour un perroquet en provenance du Brésil.* Dérogation cependant soumise à deux conditions : production, à l'arrivée, d'un certificat vétérinaire brésilien attestant d'abord la bonne santé de l'animal, ensuite que le territoire dont il provenait était indemne de psittacose depuis plus de six semaines. Ce certificat, pour être valable, devait être au maximum vieux de trois jours. La durée du voyage en avion étant de trente heures, l'observation de cette clause était évidemment une prouesse et condamnait en tout état de cause l'importation par bateau. La seconde condition était que l'animal fût accueilli à l'arrivée par le vétérinaire du service des douanes et jugé une seconde fois sans danger pour la population française.

Dans le Constellation spécial qui emmenait la délégation française du festival, je remportai mon petit succès en proclamant mon intention. D'aucuns, vaguement au courant, me mirent en garde contre les difficultés du retour. D'autres prétendirent naïvement m'imiter. Ma dérogation spéciale fit grosse impression. J'étais le seul membre de la délégation française capable de ramener un perroquet ! C'était du moins ce que je croyais, car j'ignorais encore qu'il eût été moins présomptueux de ma part de prétendre revenir avec un troupeau de lamas de la Cordillère des Andes où toutes les variétés de serpents venimeux élevés à l'institut Butantan, voire me livrer à la traite des blanches, que prétendre rapporter à mon épouse le plus commun des perroquets. Aussi bien n'y serais-je jamais parvenu sans l'aide d'amis dévoués, persévérants et influents, auxquels je dédie ces pages en hommage reconnaissant. Comment aurais-je pu deviner qu'il serait encore plus compliqué de sortir mon oiseau du Brésil que de le faire entrer en France ?

Et d'abord, je dus constater l'absence apparente de tout psittacé dans Sao-Paulo. Cette ville champignon où les gratte-ciel poussent si vite que leurs ascenseurs n'arrivent pas à les

suivre (2) utilise bien le perroquet, dit *papagaye* en brésilien, ou plus exactement l'arara, dans son symbolisme touristique ; mais l'animal en chair et en os est aussi rare que le coq gaulois dans les rues de Paris.

Heureusement, je devais rencontrer, sur la recommandation d'Albert Béguin, le R. P. Benvenuto de Santa-Cruz, un jeune dominicain qui dirige là-bas *Economie et Humanisme*, avec qui j'eus des conversations plus sérieuses que celle qui m'amena finalement à lui faire part de ma déconvenue. Sens de l'humour ou charité chrétienne, il me rassura : ce ne serait pas en vain qu'*Economie et Humanisme* se serait livré à des études approfondies sur la géographie humaine de Sao-Paulo ; quelques coups de téléphone le mettraient rapidement en mesure de m'indiquer les rares lieux de la ville où l'on vendait des perroquets.

Le lendemain, en effet, à l'heure dite, le Père passa me prendre à l'hôtel en vue de l'opération papagaye. La voiture nous emmena d'abord par de longs détours jusqu'à une petite place où deux oiseleurs tenaient boutique. On y vendait surtout des perchoirs à perroquets et de petites perruches vertes qu'on trouve facilement sur les quais de Paris, mais seulement quatre ou cinq perroquets de triste mine. Il fallut aller dans un autre quartier pour trouver enfin, à l'entrée d'un grand marché, quelques papagayes en bon état. Je souhaitais que mon perroquet parlât, mais non point le portugais. Par l'intermédiaire du Père, j'appris de l'oiseleur qu'il me fallait choisir un perroquet de Bahia, c'est-à-dire le brave perroquet classique, vert avec quelques cémiges rouges, les joues jaunes et le front bleu. C'est le seul perroquet sud-américain qui parle. Le magnifique arara, colorié comme un officier d'opérette, crie très fort mais ne pipe mot. D'ailleurs, je commençais à soupçonner les difficultés du retour et à craindre l'encombrement. Un arara fait bien ses 75 centimètres, son transport aurait manqué de discrétion. Je devais, au surplus, choisir un animal jeune, n'ayant pas encore fréquenté l'école et disposé à apprendre le français. On me garantit un sujet de six mois, fort peu apprivoisé et qui remplit incontinent la rue de ses protestations. Pour 400 cruzeiros, c'est-à-dire à peu près 3.000 francs, je tenais mon perroquet. Sitôt rentré, je l'installai dans la salle de bains, sur le porte-serviettes en guise de perchoir, avec une bonne ration de tournesol. Il me restait quatre jours pour obtenir ses papiers, que je supposais devoir se résumer au certificat vétérinaire réclamé par la douane française. C'est alors qu'ont commencé les vraies difficultés.

Qu'on me permette ici une parenthèse qui aura du moins le mérite de jeter quelque lumière sur le caractère brésilien et le climat dans lequel se déroulait le festival.

Je ne vexerai pas mes amis paulistes en révélant que leur festival ne fut pas un modèle d'organisation, mais ce que je ne dirai jamais assez, c'est la merveille de leur hospitalité, et singulièrement à l'égard des Français. Nous fûmes accueillis dans un aimable et somptueux désordre, mais avec une gentillesse, mieux : une générosité dans la courtoisie dont le souvenir me stupéfie encore. Conscients de leurs faiblesses administratives, du moins s'efforcèrent-ils, par tous les moyens, en leur pouvoir, à nous en éviter personnellement les inconvénients.

C'est ainsi qu'ayant un jour commis l'imprudence de me fier au programme officiel qui annonçait une conférence de Jean Painlevé, j'y trouvai celui-ci, mais mêlé aux auditeurs, écoutant patiemment un de ses collègues brésiliens. Je sortis juste à temps pour recevoir la trombe d'eau quotidienne. Il pleut rarement plus d'une heure à Sao-Paulo, mais ce qui tombe suffit à justifier le parapluie qu'arborent la plupart des piétons : vous êtes en quelques secondes trempé jusqu'aux os. J'arrivai à l'hôtel assez furieux et le laissai entendre à un organisateur. Cette mésaventure devait me valoir, outre une solide bronchite, la mise à ma disposition, dès le lendemain, d'une manière de secrétaire particulière — ce qu'on appelait là-bas une « hôtesse » — chargée non seulement de m'avertir quotidiennement de tous les changements de programme — et cela, déjà, était une prouesse — et de faciliter mon travail de journaliste, mais plus généralement même de faire toutes les démarches que mon ignorance du portugais et de la vie brésilienne pouvait me rendre compliquées.

Mon hôtesse particulière s'appelait Sophie, C'était une étudiante blonde et rose, gentiment bébé et parlant parfaitement le français. Je ne dirai jamais assez ce que furent non seulement sa patience et son dévouement à la cause du perroquet, mais encore l'efficacité décisive de ses interventions.

J'avais obtenu, plus facilement que celle d'un oiseleur, la référence d'un vétérinaire par Mme Sermaize, femme de l'organisateur français du festival, qui avait de son côté besoin de certificats pour emmener un tout petit chien qu'elle avait pris en amitié. Le brave petit animal tenait depuis huit jours compagnie à Eric von Stroheim, affecté lui aussi par le climat local, et qui ne sortait plus guère que pour de hautaines et raides appa-

(2) Ce n'est pas une boutade : la consommation de courant électrique nécessitée par les ascenseurs étant supérieure aux possibilités actuelles de production d'énergie, les ascenseurs de Sao-Paulo sont en panne certains jours, à certaines heures.



Punta del Este 1955. On reconnaît Jean Servais, Blanchette Brunoy et Maurice Ronet.

ritions à la projection de ses films. Nous nous rendons, de concert, dans une sorte de petit hôpital vétérinaire, présenter nos animaux. On fait au malheureux chiot une piqûre antirabique, on lui prend sa température, on examine au microscope ce qui reste sur le thermomètre et on lui entonne un vermifuge. Après quoi, l'homme de l'art, qui parle à peine plus de français que nous de portugais, s'efforce d'expliquer à la maîtresse qu'elle doit encore aller au ministère de l'Agriculture où, sur le vu de son certificat, lui serait délivré un autre papier... dès qu'on aurait fait subir au chien une dernière épreuve destinée à le débarrasser de ses... — ici, un mot brésilien dont le vétérinaire cherche en vain l'équivalent français : « Vous savez plus grand que plus... » J'épuise les superlatifs : « beaucoup », « un grand nombre », « énormément ». On finit par s'entendre : il s'agit de tiques, parasites effectivement « plus gros que *puces* ». Tant de complications pour un pauvre petit toutou d'appartement commencent à me faire frémir pour mon perroquet, mais on se contente de lui regarder dans les trous de nez et d'examiner ses déjections, après quoi j'obtiens un certificat dûment timbré où je crois discerner que l'animal présente les apparences de la bonne santé.

C'est ici que se glissa le premier malentendu qui manqua de tout compromettre. Je croyais, dans ma naïve présomption, tenir le certificat nécessaire et suffisant aussi bien à la sortie de mon perroquet qu'à son importation. Grave erreur. Au Brésil, les certificats de médecins et de vétérinaires n'ont aucune valeur légale. Ce genre de papier doit être délivré ou au moins contresigné par les ministères compétents, en l'occurrence, Santé ou Agriculture.

Je rentrai vers l'hôtel, persuadé d'être en règle, pour prendre à mon tour ma température et me coucher, avec une bonne grippe. Heureusement Sophie n'était pas loin ! Je lui demandai timidement si ce ne serait pas trop élargir ses fonctions d'hôtesse de la prier d'aller le lendemain, à la compagnie aérienne brésilienne où j'avais mon billet de retour, achever de préparer notre départ.

Elle en rapporta des nouvelles alarmantes. Le règlement de cette compagnie interdisait le transport d'animaux, du moins avec les passagers. Toutefois, on lui avait laissé espérer que... *amahnã*. Le lendemain, Sophie, à qui un séjour en France de plusieurs années avait donné un sens pratique cartésien, ne s'en laissa pas conter et n'eut de cesse d'avoir élucidé complètement la question. Elle finit par découvrir, après une matinée de recherches dans les archives de la compagnie, à quelles conditions pouvait être accordée exceptionnellement une autorisation de transporter de petits animaux. Un chapitre particulier, minutieux et draconien, était consacré aux perroquets, distincts des oiseaux. Il prévoyait la dimension et la matière de la cage (le bois étant exclu), l'écartement des barreaux, la quantité de nourriture et d'eau. Sophie découvrit aussi alors que mon certificat vétérinaire n'avait aucune valeur et que celui que j'obtiendrais du ministère de l'Agriculture devait être, de surcroît, visé par le consulat de France. Faute de quoi, pas de perroquet en avion.

La perspective de ces nouvelles démarches aurait été désagréable, mais, grâce au dévouement de Sophie, non catastrophique, si toutes ces complications ne nous avaient menés au samedi, veille de Carnaval qui suspend, quatre jours durant, toute vie professionnelle et administrative. Du moins à Rio-de-Janeiro. Par bonheur, à Sao-Paulo, l'observation est moins rigoureuse et, avec un peu de chance, nous trouverions peut-être le lundi matin, entre 9 h. et midi (je partais le soir), une permanence au ministère de l'Agriculture. Mais le consulat de France était, lui, irrémédiablement fermé.

Pourtant, j'avais visiblement de la chance dans mes malheurs : un hasard me fit rencontrer au bar de l'hôtel l'un des vice-consuls français, M. Ben Simon, qui me promit de m'accompagner personnellement le lundi matin au consulat pour apposer lui-même les cachets sur les papiers brésiliens. Papiers que je ne pouvais plus obtenir qu'au début de la matinée du lundi.

Je ne parlerai pas de mon dimanche. Sophie, qui partait en voyage, avait dû m'abandonner.

Heureusement, le festival était terminé depuis le vendredi soir. Paul-Emilio Sales Gomès, qui dirigeait le secteur culturel de la manifestation, son adjoint et M. Almeda Sales, critique brésilien, autre responsable du festival, se mirent à la disposition du perroquet. Entre temps, quelques grammes de streptomycine avaient eu heureusement raison de mes derniers dixièmes de fièvre. Et le lundi, dès 9 heures du matin, nous frétions un taxi, à la recherche d'un service compétent et en activité.

Premier échec, le ministère fédéral était fermé. Mais le gardien nous envoya, à quelques kilomètres de là, à un « service animaux ». Nous y fûmes, pour apprendre, au milieu des bocaux d'organes de vaches macérés dans l'alcool, qu'on ne s'occupait ici que des animaux morts. Pour les vivants, c'était encore ailleurs. Mais, aux « animaux vivants », on nous dit que le certificat aurait dû nous être délivré au ministère même. Heureusement le sens administratif des Brésiliens n'est jamais sans pitié, et l'on accepta, en raison des circonstances, de réexaminer l'oiseau et de lui délivrer un passeport presque en règle.

Notre taxi nous mena ensuite chez le vice-consul, puis en banlieue, chez la secrétaire qui détenait les clefs de l'armoire aux cachets, et enfin au consulat. Le consulat de France gîte dans un gratte-ciel n'abritant que des bureaux et laissé, en ce matin de Carnaval, à la seule garde d'un concierge qui avait évidemment passé la nuit à danser dans les effluves d'éther parfumé. Il n'eut rien de plus pressé, après nous avoir ouvert, que de retourner dormir dans son treizième étage, nous abandonnant prisonniers à l'intérieur de l'immeuble vide et sonore dont l'ascenseur ne fonctionnait plus. Il nous fallut une demi-heure pour nous rappeler au souvenir de notre portier. Il était midi, le compteur du taxi marquait 400 cruzeiros, mais j'avais les papiers de mon perroquet.

Une autre aventure commençait. Muni de papier ou pas, j'étais encore livré à la discrétion des services administratifs de la compagnie aérienne et à celle de la douane. Qu'un fonctionnaire timoré ou ignorant, effrayé par les responsabilités, refuse de mettre les petits oiseaux dans les grands, et j'allais devoir abandonner, *in extremis*, ma bestiole sur le béton huileux de l'aérodrome. Certes Sophie, en sa sagesse prévoyante, avait bien pris soin de téléphoner au commandant de l'aéroport pour lui annoncer la présence d'un perroquet à l'avion de 20 heures, le lundi, mais je pouvais craindre que cet important personnage eût d'autres chats à fouetter. A la dernière minute, tout risqua d'ailleurs de se compliquer. L'avion que je devais prendre, venant de Buenos-Aires, renonçait, en raison du mauvais temps, à l'escale de Sao-Paulo. Il me faudrait le rattraper à Rio par l'avion d'une ligne secondaire. Ce qui supposait deux embarquements et surtout la remise en question, à Rio, de tout ce qui avait été prévu à celui de Sao-Paulo.

La facilité relative avec laquelle se déroulèrent ces opérations seront encore, je l'espère, pour mes petits-enfants, un sujet d'émerveillement. On me demanda il est vrai, chaque fois, les papiers du papagaye, mais aussi naturellement que les miens, et sans même marquer d'étonnement apparent.

A Rio, pourtant, on fut au bord du drame. Au moment où nous allions passer sur la piste, le commandant du bord vint en personne informer Mme Sermaize que son petit chien ne pouvait l'accompagner. On le prendrait à la rigueur dans la soute aux bagages, mais pas avec les passagers. Il suffisait de regarder le pauvre chiot dont la tête minuscule sortait d'un carton à chapeaux pour comprendre qu'il ne survivrait pas à pareille épreuve. L'émotion gagna l'assistance. M. Jauffre, contrôleur financier du cinéma français, France Roche, les Abel Gance s'efforcèrent d'attendrir le commandant en un français qu'il ne comprenait d'ailleurs pas. Je proposai la grève générale de l'embarquement, jusqu'à composition de l'adversaire, méditant que si l'on cherchait au chien, muni de trois fois plus de papiers sanitaires que mon perroquet, cette querelle tardive et inattendue, on pourrait bien remettre en question mes privilèges. Mme Sermaize prit en définitive le parti qui s'imposait, elle pleura. Le commandant n'était pas sans pitié pour les jolies femmes : après un conciliabule avec l'hôtesse de l'air, le maître après Dieu céda.

Le voyage fut sans histoire. Les Abel Gance, qui possèdent depuis vingt ans un Jako gris et rouge du Gabon capable de répondre au

téléphone, prirent grand soin de mon perroquet, enveloppant sa cage à chaque escale de couvertures protectrices pour lui épargner les courants d'air. Je leur dois une foule de bons conseils sur la santé des perroquets qui craignent le froid, mangent de tout mais ont besoin d'une cuillerée d'huile de temps en temps pour leur bonne fonction intestinale. On surveilla attentivement la couleur du bec, baromètre de la santé des perroquets, brillant et noir quand tout va bien, mais tacheté d'un soupçon de moisissure blanchâtre dès que quelque chose ne tourne pas rond. Coco — car maintenant il avait un nom — parut bien supporter les changements de pression qui nous vrillaient la trompe d'Eustache mais ne l'empêchaient pas de manger force tournesols et cacahuètes.

L'ultime épreuve, enfin, approchait. Toujours prévoyant, j'avais câblé de Dakar à Orly pour annoncer l'arrivée d'un perroquet. Mais aurait-on dérangé un vétérinaire à 6 heures du matin ? Je me voyais déjà condamné à attendre des heures à l'aérodrome que le sort de mon animal fût tiré au clair. D'autant que, n'ayant pas signé mon télégramme, par économie, je m'avisai après coup qu'il avait l'air d'une dénonciation anonyme propre à mobiliser toutes les méfiances.

Mi-figue, mi-raisin, certains compatriotes évoquaient l'éventualité d'une quarantaine pour le perroquet, sinon pour tous les passagers de l'avion. Plus nous approchions, plus la personnalité de Coco devenait moralement envahissante. Chacun, et pour cause, était pressé de rentrer chez soi, mais bien plus encore que pour le petit chien de Mme Sermaize, qui n'avait que failli manquer le départ, je crois que le plus égoïste même se sentait un peu responsable de mon passager clandestin et ne m'eût pas abandonné sans mauvaise conscience, en difficulté avec la douane.

Orly... Dans la grisaille d'une aube pluvieuse, le Constellation s'immobilise sur la piste bétonnée. A peine ouverte, la porte de l'avion laisse s'engouffrer le vent glacial de l'hiver parisien. Hier, encore, c'était l'étuve accablante de l'aérodrome de Rio, alourdie, semblait-il, par la fièvre toute proche du Carnaval dont quelques masques égarés traversaient les salles d'attente. Ici, c'est la neige fondue, les arbres sans feuilles : début mars à Paris. J'enveloppe Coco dans trois tours d'authentique poncho et j'affronte la bise matinale. Le cœur battant, me voici devant le douanier qui examine soupçonneusement mes valises :

— Rien à déclarer ?

— Rien dans les bagages, mais j'ai là un perroquet qui...

Je plonge au fond de mon sac à la recherche de mes papiers.

Quand je relève la tête, je crois rêver, le douanier est déjà loin, je suis libre, Coco est français.

Cependant que je vous conte son histoire, Coco me lorgne de son œil doré, la tête penchée, en décortiquant la cacahuète qu'il tient cérémonieusement entre les quatre doigts opposables de sa patte gauche. Janine l'a trouvé adorable, d'autant qu'il est beaucoup plus familier avec elle, sachant délicatement attraper une graine de tournesol pincée entre ses lèvres, tandis qu'il affecte, quand je l'approche, une peur bruyante et visiblement simulée. Comme dit ma voisine admirative :

— Il ne lui manque que la parole.



LES FILMS



Ingrid Bergman et Cary Grant dansent une scottish dans *Indiscret* de Stanley Donen.

Et voici la fin heureuse

INDISCREET (INDISCRET), film américain en Technicolor de STANLEY DONEN. *Scénario :* Norman Krasna d'après sa pièce « Kind Sir ». *Images :* Frederick A. Young. *Musique* : Richard Bennett et Ken Jones. *Interprétation :* Cary Grant, Ingrid Bergman, Cecil Parker, Phyllis Calvert, David Kossof, Megs Jenkins, Oliver Johnston, Diddleton Woods. *Production :* Grandon, 1958. *Distribution* : Warner Bros.

Ce n'est pas impunément qu'on réalise pendant des années des comédies musicales. Stanley Donen retrouve spontanément, en portant à l'écran une pièce à succès, le rythme spécifique du *color musical* qu'il avait pratiqué si brillamment à la M.G.M. On nous indique, dans un délicieux générique, qu'*Indiscreet* a été mis en scène à Broadway par Josh Logan. Je suis à peu près persuadé que Stanley ne doit rien à l'excellent réalisateur de *Picnic,* car les trouvailles dont son film est émaillé ne ressortissent en aucun cas à l'esthétique théâtrale. Elles approfondissent seulement des découvertes faites par Stanley lui-même dans ses précédents films.

La pièce, qu'il s'agisse des personnages ou de l'intrigue, ne présente strictement aucun intérêt. C'est un sujet distingué, interprété par des gens distingués dans un ravissant décor. Le film dégage en revanche un charme incomparable, dû à l'harmonieuse combinaison d'un certain nombre d'éléments que l'on peut inventorier comme suit.

1) D'abord le couple célèbre Cary Grant-Ingrid Bergman. Il y a évidemment loin des baisers de *Notorious* à ceux d'*Indiscreet,* de la véhémence contenue des héros hitchcockiens au ton de bonne compagnie des gentlemen de la pièce de Krasna. Mais, de toute évidence, le public a, avant tout, été alléché par une affiche sensationnelle dont il se promettait un régal sans mélange. Point de vue légitime. Malheureusement on est déçu, non pas tellement parce que Cary Grant et I. Bergman ont vieilli, mais parce que leur jeu, aussi, a vieilli. Ils m'ont fait invinciblement penser à Edwige Feuillère dans leur manière de sortir la réplique. Leur style de jeu me paraît aussi suranné que la pièce qu'ils interprètent. Ils sont excellents sans doute, leurs effets sont très sûrs, leur maîtrise, dans la voix et les gestes, incomparable, et pourtant je reste insatisfait. Ils sont sobres, et cependant j'ai le sentiment, de leur part, d'une certaine affectation. Je sais bien que la situation l'exige et que Donen l'a voulu ainsi, mais peut-être en font-ils un petit peu plus qu'il n'en faut. N'est-ce pas de la faute de leurs personnages, terriblement conventionnels en dépit du caractère légèrement scabreux de la situation ?... Peut-être, et je crois d'ailleurs que le sel de la pièce réside là : mettre des gens très-comme-il-faut dans une situation comme-il-ne-faut-pas. D'où mon agacement. Je suis certain que je détesterais absolument la pièce si je la voyais telle quelle. Mais, fort heureusement, Stanley Donen me la fait oublier au profit d'un autre sujet, de sorte que tout ce qu'il y a de bien dans *Indiscreet,* c'est lui qui l'a apporté et lui seul.

2) Le tour de force de Stanley a été. à partir d'un indicatif musical assez insistant, mais très agréable, de réussir une comédie musicale avec des gens qui ne dansent ni ne chantent. *Indiscreet* ressemble à *Funny Face* et à *It's Always Fair weather* comme deux gouttes d'eau. Il possède en outre le charme dont *Pajama Game* (excellent au demeurant) me semble très dépourvu. La séquence de la promenade des deux amoureux dans les rues de Londres, le soir, est l'équivalent exact de la séquence agreste de *Funny Face* (où l'on voit Fred Astaire et Audrey Hepburn danser dans le jardin d'une propriété, sur l'air de « *He Loves She Loves and They Love* ») Donen s'élève ici au plan supérieur de l'équivalence. La succession des plans fixes, interrompus brusquement par un large mouvement de grue qui épouse le rythme de la phrase musicale, revient à conférer à la caméra les vertus chorégraphiques dévolues jusqu'ici aux acteurs. Evoquer la danse dans la simple juxtaposition des plans, voilà qui me paraît, artistiquement parlant, très original.

Très brillante aussi la séquence du coup de téléphone. Donen utilise un procédé dont il s'était déjà servi dans Funny Face et dans *It's Always Fair weather,* à cette différence près que

l'écran est divisé en deux, au lieu de l'être en trois. Il est vrai qu'il opère avec un écran normal, au lieu d'opérer avec le Cinemascope et qu'il s'agit de deux personnages au lieu de trois. Cette répétition n'a rien de gratuit, car cela lui permet de reproduire commodément le je ne sais quoi d'insolite d'une communication téléphonique, cette sorte de présence-absence qui fait que l'on est à la fois si proche et si lointain de celui ou celle qui téléphone. Il tire du caractère ambivalent de l'appel téléphonique des effets très drôles, pour finir par le geste émouvant de deux mains qui se joignent par-delà des distances. Quelle grâce, quelle finesse dans l'observation des gestes des deux amoureux surpris au réveil, gestes rigoureusement concertés par le metteur en scène et si spontanés de la part des interprètes. Il n'y manque qu'une chanson, et l'on devine sans peine ce qu'elle aurait été, composée par André Prévin ou Cole Porter.

La séquence de la cuisine, très mélancolique et très tendre, prend un relief d'autant plus net, malgré le décor prosaïque qui lui sert de cadre. C'est la première fois que je vois une cuisine si justement utilisée au cinéma : c'est un endroit où l'on vit beaucoup et où il peut se passer de graves événements et je sais gré à Donen d'avoir fait preuve de tant de naturel. La séquence, à la fois somptueuse et drôle, de la danse de la *scottish* combine le faste du décor au comique d'une danse désuète. Ce délicat alliage d'éléments en apparence étrangers, voilà un des charmes de la comédie de Donen, charmes dont la comédie musicale en général est prodigue (tout *Pajama Game* est construit là-dessus).

3) Reste, comme je l'annonçais, le thème véritable du film : ce thème est celui de la mélancolie. Ce qui a été et ce qui n'est plus : le charme du passé, encore perceptible dans le présent. Cary Grant n'est plus Cary Grant, mais il le reste encore. De même Bergman. Deux vieux-jeunes amoureux qui sur le tard se rencontrent, mais qui s'étaient toujours connus ! Cela vaut bien « *la fin heureuse comme au cinéma bien souvent* » dont parle l'*Opéra de Quat'sous.*

4) Il serait forcément injuste de ne parler de la couleur si bien en accord avec la tonalité générale du film. Rarement ai-je vu une couleur si bien assortie. Young le directeur de la photo, Anglais je crois, l'utilise aussi magistralement que Lawton ou Stradling. Il sait juxtaposer des bleus et des jaunes avec un tact qui correspond exactement à l'intensité des sentiments de ses héros. L'emploi tout au long du film d'une dominante bleue est un parti-pris psychologiquement et plastiquement très défendable.

De Stanley Donen, ce n'est pas assez dire qu'il est en constant progrès. Il poursuit de film en film un thème qui est celui de la mélancolie. De *Singing in the Rain* à *Indiscreet,* je vois suggérée dans différentes modalités cette inquiétude qui naît du temps qui passe, cet émoi devant un passé à jamais révolu (1). Dans *Kiss Them For Me* et dans *Indiscreet,* il est traité par prétérition à travers le prisme de l'amour et si *Kiss The For Me* pouvait déconcerter par son disparate, *Indiscreet* séduit d'emblée par la netteté de sa composition.

Jean DOMARCHI.

Haute gamme

IL GRIDO (LE CRI), film de MICHELANGELO ANTONIONI. *Scénario :* M. Antonioni. *Adaptation :* M. Antonioni, Elio Bartolini, Ennio de Concini. *Images :* Gianni de Venanzo. *Musique :* Giovanni Fusco. *Décors :* Franco Fontana. *Interprétation :* Alida Valli, Dorian Gray, Gabriella Pallota, Betsy Blair, Steve Cochran. *Production :* S.P.A. Cinématographica et Robert Alexander Production, 1957. *Distribution :* Les Films Marceau.

J'ai à défendre une cause difficile. J'admire *Le Cri,* mais pour des raisons qui ne sont pas, ou presque pas, de celles qu'allèguent nos marxistes, ni nos friands d'amour fou. Celles que je suggérerai, pour ce qu'elles valent, se rapprocheront bien davantage des impératifs esthétiques qu'à tort ou à raison,

(1) Je crois que la part satirique et résolument comique des films de Donen revient principalement à Gene Kelly. Ce qui me fait penser que l'auteur principal de *It's Always Fair Weather* est (outre les géniaux Betty Comden et Adolph Green) Stanley lui-même.



Alida Valli et Steve Cochran dans *Le Cri* de Michelangelo Antonioni.

cette revue entend préserver, catégoriquement. Or, ce n'est un secret pour personne qu'Antonioni y est suspect, et la sincérité de son art mise en doute par les meilleurs. Je ne m'en étonne pas et vois bien, au premier contact avec une œuvre précieuse et disparate, ce qui peut les hérisser. Mais ce disparate, avons-nous premièrement en main tous les éléments pour le condamner sans plus de recours ? Il nous manque ces pièces maîtresses que sont *La Signora senza Camelia* et *I Vinti*. De plus, l'apparente rugosité de sa surface (peut-être délibérée) ne nous cache-t-elle pas la pulsation interne de cette œuvre, sensible seulement à une auscultation attentive ? Ce ne serait pas l'unique exemple, et je pourrais en invoquer de plus illustres. Pourtant la préciosité, voire la prétention qui alourdissent et rendent d'autant plus apparente la gaucherie de la façade, ne sont-elles pas vices rédhibitoires ? J'admire au contraire une préciosité qui est essentiellement intrinsèque, et conditionne le moindre geste, l'esquisse du plus impondérable sentiment. Auteur précieux et maniéré, certes Antonioni nous apparaît tel, et c'est d'abord, me semble-t-il, un utile contre-courant à l'absence d'ambition formelle à laquelle s'efforce encore un certain néo-réalisme. Prétention stylistique — dont je voudrais dégager l'originalité — allant de pair, d'ailleurs, avec une grande humilité : « Je ne veux pas me faire passer pour un poète... Tous mes films me laissent insatisfait... Mes erreurs sont ce qu'il y a de plus personnel dans mes films... » L'homme enfin est loin d'être aussi antipathique qu'on le dit : bourgeois si vous voulez, mais nuancé et minutieux et obstiné dans sa recherche. Précis davantage que précieux. Conscient de la dignité de son art. Ayant assimilé parfaitement les plus banales de ses expériences : au nombre desquelles il y a, à quoi bon s'y attarder, *Les Visiteurs du soir*. Il y a aussi celles de Visconti (je ne tomberai pas non plus dans le piège qui consiste à voir dans *Le Cri* un film exclusivement « obsessionnel »), et de Rossellini : cette dernière moins dominée et sans doute cruciale. Quant à son penchant pour la boue, les rives du Pô et la presse du cœur : simplement Italien (du Nord)

par tous ses pores, mais comme l'auteur de *Senso*, raffinant subtilement ses origines. Cela concerne l'homme, et je m'étais promis de m'en tenir au cinéaste.

Avant toute référence au néo-réalisme, dont Antonioni a manifestement subi le contre-coup — mais en tant qu'expérience vécue plus que fait esthétique, — c'est une vision *impressionniste* du monde qui me paraît caractériser *Le Cri*. Ces perspectives fuyantes, ces chemins givrés creusant l'écran vers d'hypothétiques lointains, je les retrouve chez le Sisley de « La neige à Louveciennes », ces brumes matinales où les silhouettes s'estompent et gesticulent dérisoirement m'évoquent quelque Monet vénitien qui s'attacherait non plus aux jeux changeants de la lumière solaire, mais aux désagrégations insolites de la matière sous l'effet du brouillard. Ainsi déjà, le parc de *Chronique d'un amour*, son stade, ses routes gelées où les êtres apparaissent comme détourés par rapport au paysage. Ainsi de la plage de sable gris des *Amiche*, sur laquelle le morne va-et-vient des couples s'organise en une surprenante sarabande glacée. Dans un décor rêche, précis et finalement assez onirique, se meuvent mollement des silhouettes frêles et crispées. Comment dénier à Antonioni, sous ce rapport, un talent très sûr de paysagiste ? Et qui nous prouve que ce n'est pas là, dans cette appréhension à la fois méticuleuse et floue du paysage, qu'il faut aller chercher l'une des clefs les meilleures de la création cinématographique ? Choisir des décors pour y exprimer des sentiments (ce n'est pas exactement ce que recherche notre auteur, plus bressonnien que nature dans ses déclarations, lorsqu'il prône l'intériorisation à outrance, mais il n'importe), ou si l'on préfère, intégrer les sinuosités du sentiment dans le tissu décoratif extensible à volonté, ou mieux encore extraire librement de la totalité plastique du champ audio-visuel le motif narratif conducteur pour l'y replonger ensuite et l'y entendre résonner, ou enfin — voici qui nous ramène au néo-réalisme, mais à un néo-réalisme combien épuré — faire sourdre de l'ambiance humaine générale les éléments obsessionnels qui *doivent* s'y dissimuler, telles sont peut-être les constantes (approximatives) de ce qu'il faut bien appeler la stylisation antonionienne. Une psychanalyse du paysage : je vois bien que cela ne vous convainc pas. Mais rappelez-vous la dette que notre homme dit avoir contractée envers Murnau, et faites défiler en surimpression de ce *Cri* quelques souvenirs que vous gardez de *L'Aurore*, mettez l'un sur l'autre les espaces idéaux des deux films, et vous serez surpris de les voir, en plus d'un point, coïncider.

Que l'on m'autorise à revenir sur l'éclairage. Ce ne sera pas seulement pour louer la prouesse d'un jeune chef-opérateur. Admettrez-vous que la position du cinéaste par rapport à la lumière détermine (au moins subconsciemment) son style ? C'est presque un truisme, que je me dispense de développer. De Bergman par exemple, les films (disait, je crois, Jean-José Richer) sont éclairés « à la lune ». Ceux de Renoir, l'occasion est trop belle de rappeler que c'est au soleil, celui de la Nature, du théâtre ou simplement du cœur. Ceux d'Ophüls : aux reflets miroitants et diaprés du désir. Ceux de Rossellini à la lave en fusion, et ceux de Nicholas Ray aux étoiles. Continuez si le jeu vous amuse. Ce que je voulais dire est qu'Antonioni éclaire les siens à l'aide de luminosités crues qui m'évoquent assez la sensation de l'ozone, d'un monde suroxygéné, gonflé de charges électriques insolites dégageant à la longue une odeur insistante qui, chez le spectateur provoque alternativement plaisir et suffocation (et cela concerne aussi bien la direction d'acteurs). D'où ces visages blafards qui nous obsèdent longtemps, ces femmes en détresse ou en ivresse (Paola, Irma, les *donna sole*), et ce climat hallucinatoire où tous gravitent, forme tout juste un peu grimaçante de la pure fascination que nous sommes en droit d'exiger du cinéma. A cet égard, *Le Cri* n'est pas sans parenté avec *Le Maudit* de Joseph Losey (à quelques trébuchements érotiques près), et ce n'est pas sous ma plume mince éloge. Je pense aussi à ce que dit René Char, quand il fait l'éloge de Rimbaud : « Qu'est-ce qui scintille, parle moins qu'il ne chuchote, se transmet silencieusement, puis file derrière la nuit, ne laissant que le vide de l'amour, la promesse de l'immunité ? Cette scintillation très personnelle, cette trépidation, cette hypnose, ces battements innombrables... » Etranges effets de la lumière, que l'on croira que je poétise peut-être, mais dont je garantis en fait l'exacte sensation. Entrent pour une bonne part dans cette

magie que *Le Cri* nous dispense, l'étrangeté évidemment de l'ambiance sonore (ces cris inarticulés de personnages au second plan, ces sifflets de train, ces grincements de porte) et la discordance voulue des plans : tout se passant comme si le film recommençait à chaque prise, comme si chaque phrase visuelle et musicale épuisait toute sa substance, ne se prolongeait pas dans la suivante mais s'interrompait net. Et plus que ces interruptions, dont certains contesteront la valeur, c'est cette netteté que je veux retenir.

Phrase musicale, ai-je dit. Telle est bien en effet l'élément le plus caractéristique, et le plus séduisant de ce film : sa musique. Non seulement l'extrême finesse des thèmes de Giovanni Fusco (à qui l'on doit notamment *Chronique d'un amour* et *Traviata* 53 de Cottafavi) et leur parfaite exécution au piano par Lya de Barberis, mais surtout les « hiatus de choc » ménagés çà et là dans la mélodie, la dissociation analytique des sons en rigoureuse adéquation avec le décortiquage des sentiments, le refus constant de la spontanéité « synthétique » (musique d'ambiance) du cinéma, traditionnel, à laquelle est substituée une série d'*équations d'équilibre*, tout cela me fait trouver cette partition, et son intégration au complexe visuel, très proche des conceptions les plus modernes de la musique. Evoquer Pierre Boulez après René Char pourra sembler abusif, et pourtant comment ne pas ressentir dans ce *Cri* cette « impression d'équilibre en dehors de toute attraction, de toute pesanteur » recherchée par les tenants du dodécaphonisme ? Les ruptures continuelles que l'on ne manquera pas de déceler dans le contexte harmonique et mélodique (de l'image autant que du son) se trouvent dès lors, à mon sens, amplement justifiées.

Reste à expliciter le contexte proprement dramatique, et sans doute est-ce là que je me ferai le moins entendre. Pour qui s'acharne à ne voir dans *Le Cri* qu'une copie défraîchie du *Kid* ou de *Voleur de Bicyclette*, j'imagine que mon plaidoyer sonnera singulièrement creux à leurs oreilles. La sociologie chaplinesque ou zavattinienne — à plus forte raison lizzanienne — ne laisse pourtant que peu de traces dans cette œuvre dégagée de toute référence à une quelconque idéologie, même si elle paraît emprunter ici ou là ses chemins. Le regard sur le monde que jette Antonioni est aussi peu didactique que possible, et il a bien plutôt ce côté hagard et plissé des yeux de Steve Cochran, — un regard non de moraliste mais de poète. Convenez au moins qu'il s'embarrasse fort peu de logique dramatique, et que ce réalisme est tout sauf bassement figuratif. « Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Comment finit-elle ? Je ne l'ai pas comprise... », s'écrie Andréina, la fille maigre et noiraude des bords du Pô. Le spectateur ne la comprend pas davantage, non plus qu'aucun des acteurs (lire comment Antonioni a emmêlé les fils pour se débarrasser de Betsy Blair, trop curieuse à son gré), tous somnambules un peu détraqués comme ces fous qui marchent en groupe compact dans le brouillard. Qu'y aurait-il d'ailleurs à comprendre ? Comprendre que chaque homme, chaque femme passe sa vie à étouffer un cri, que ce cri éclate parfois, d'une poitrine trop longtemps oppressée ou d'une foule anonyme de grévistes courant en tous sens. Comprendre que la solitude dans le monde impose une certaine nausée et conduit au seul problème sérieux : le suicide. (Nous retrouvons là Pavese, autre influence décisive subie par notre cinéaste, bien avant *Le Amiche*. Se rappeler le sketch « Suicide manqué » dans *Amore in città*.) Comprendre aussi que l'œil d'Andreina recroquevillée sur son lit et qui s'apprête à bondir, que chaque femme dont Aldo attend « le pain et le spasme » n'étant qu'un reflet affadi de la femme idéale qu'il s'est une fois pour toutes tracée, que les arbres meublant l'obsédant paysage et emprisonnant les errants dans leurs entrelacs perfides, qu'une fillette à qui un camion « écrase son nuage », tout cela n'est que cauchemar au regard d'un homme qui se cherche. Que sa mélodie intérieure, si désaccordée soit-elle, est une chose bouleversante dès lors qu'elle est exprimée au long d'une gamme si haute. Que s'il n'y a finalement à mettre à l'actif d'une œuvre grouillante de tant d'obsessions, que cette nudité glacée, ce pur drame de la solitude et ce vacillant fanal de l'innocence, c'en est encore assez et que le reste compte pour bien peu : car voilà bien l'exigence première qui me paraît affermir à jamais la pensée d'un cinéaste, dont tant de sentiers battus nous cachaient jusqu'alors l'éblouissement.

Claude BEYLIE.



Anthony Quinn et Anthony Franciosa dans... *Car sauvage est le vent!* de George Cukor.

Les ressources de l'instinct

WILD IS THE WIND (... CAR SAUVAGE EST LE VENT !), film américain en VistaVision de GEORGE CUKOR. *Scénario :* Arnold Schulman d'après un sujet de Vittorio Nino Novarese. *Images :* Charles Lang Jr. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Décors :* Sam Comer, Arthur Krams. *Montage :* Warren Low. *Metteur en scène adjoint :* Arthur Rosson. *Chef opérateur adjoint :* Loyal Griggs. *Interprétation :* Anna Magnani, Anthony Quinn, Anthony Franciosa, Dolores Hart, Joseph Calleia, *Lily* Valenty. *Production :* Hal B, Wallis and Joseph H. Hazen Prods, 1957. *Distribution :* Paramount.

Voilà le meilleur film que nous devons à Fred Zinnemann. Car c'est uniquement parce que le célèbre auteur d'*Oklahoma !* abandonna soudain *Le vieil homme et la mer* que son successeur, John Sturges, trop tôt rappelé à la corvée, dut lui-même se faire remplacer pour *Wild Is the Wind*, quelques jours avant le premier tour de manivelle. Un vendredi, Cukor termine *Les Girls*. Le lundi, au pied levé, il commence à tourner à la Paramount. Il y a là de quoi s'étonner. Cukor, l'aristocrate de la mise en scène, accepter au dernier moment de diriger un film qu'il n'a pas préparé, lui qui refusa l'offre de la Métro pour *La Chatte sur un toit brûlant* et quitta le plateau d'*Autant en emporte le vent ?* Mais là, les résultats l'ont prouvé, ce sont des films de producteurs, où, même dans son travail, le metteur en scène se heurte aux préjugés de son patron et de ses acteurs — Newman vs. Cukor, cela aurait fait du bruit ! — tandis que, pour les productions plus normales, les « executives » lui fichent la paix. Evoquons aussi la morale de la mise en scène :

qui porte ce nom n'a pas vraiment le droit de refuser une offre lorsqu'on le laisse en liberté de faire son métier, à moins que ce ne soit pour raison personnelle, paresse ou mégaphobie passagère. Toute justification esthétique trahirait une impuissance.

Autre chose : les derniers Cukor, à partir d'*A Star Is Born* (1954), CinémaScopes essentiellement, rompent avec le train-train artisanal de la soi-disant belle époque, et se présentent comme une série d'essais très divers. Une fois atteinte la perfection de *Born Yesterday* et d'*It Should Happen To You*, il se trouvait obligé de la renier sous peine de redite et de sclérose, de rechercher la difficulté pour elle-même. Or, diriger la Magnani, plus Quinn et Franciosa par-dessus le marché, tourner sur un pauvre script guère changeable, faute de temps, c'est vraiment là le comble de l'expérience difficile et passionnante.

J'aime assez les scénarios médiocres: 1° Cela évite le malentendu, comme celui des *Girls* dont le succès critique était lié à l'intelligence relative de la donnée, bien peu de chose en réalité au regard de celle de la mise en scène, seule digne de louanges. Une Italienne s'en va au Nevada épouser son veuf de beau-frère, un inconsolable, ce dont elle se console un temps avec le fils adoptif de la maison. Ce qui est mauvais ici, ce sont les petites prétentions psychologiques ou symboliques si familières aux romans d'aujourd'hui, et si étrangères à l'œuvre de Cukor, complexe de Rebecca, l'étrangère dans la maison, la brebis qui, grâce à un subterfuge, finit par accepter l'enfant d'une autre, tel Quinn, etc..., ce sont les facilités dramatiques — les deux scènes-clef devant le distributeur automatique de café. 2° Cela oblige le cinéaste à passer outre, à négliger le script. Ici, script idéal pour performances d'acteurs, fait pour l' « overplaying », celui de la Magnani en particulier. En même temps qu'il corrige le jeu naturel de ses acteurs, Cukor corrige le scénario, à la prise de vues.

Magnani, Quinn et Franciosa sont des vedettes oscarifiées, cannonisées et léonisées, des monstres sacrés, des clowns pitoyables lorsqu'ils sont livrés à eux-mêmes. Souvenez-vous de *Suor Laetizia*, de *The Wild Party*, d'*A Hatful of Rain*. Freiner délicatement leurs ardeurs, voilà le travail essentiel : Franciosa — premier choc Cukor Actors' Studio — est ici partagé entre sens et sentiments ; mais il n'explique jamais lui-même son indécision, comme dans le film si bavard de Zinnemann. La plupart du temps en amorce, il baisse la tête, reste muet, ou murmure quelques bribes de phrases et il murmure magnifiquement. Quinn sait être un des plus mauvais acteurs de l'écran — et, dernière heure, nous dit-on, un des plus mauvais réalisateurs — car, comme Jurgens, il confond son allure, son panache avec sa personnalité. Il est donc cent fois meilleur ici en faux dur, en faible démonstratif. C'est sa faiblesse qui lui donne de la grandeur. Il faut l'entendre gémir, beugler et roucouler de plaisir. Surprise, il est le film autant que la Magnani. Admirable ici, vieillie, de plus en plus débraillée. Admirable peut-être parce que ses difficultés d'adaptation au travail de Cukor correspondaient aux difficultés d'adaptation de son personnage. Comme Quinn, elle demeure sobre dans les séquences les plus dramatiques, mais devient exubérante dans celles de moindre importance. Par peur de la performance, Cukor a ainsi gagné en réalisme : il est bien connu que nous nous livrons plus à travers nos actions de tous les jours, nettoyages de cuisine ou travaux divers, que lorsque notre sort est en jeu ; alors, nous devenons d'une gaucherie ridicule : l'habitude nous donne une assurance fondamentale. Au contraire des acteurs, qui se la coulent douce et n'ont d'aptitude que pour l'exceptionnel. Or ici, dans les scènes d'évolutions sentimentales, le déterminisme dramatique est comme gommé par une mise en scène qu'une nécessité de jeu rend presque phénoménologique. Quand Franciosa embrasse Gioia, ce n'est pas Gioia qu'il étreint — cela ne tient pas debout ; quelle raison aurait-il de le faire ? — mais Magnani dirigée par Cukor et coincée par lui dans un angle bien spécial. Plus loin, Quinn avance vers le couple. Franciosa lui dit un mot et, sur le coup, sans aucune excressence à la Delbert Mann ou à la Wyler, se fait démolir. Derniers plans : Quinn, vu de dos, passe de droite à gauche du distributeur et de sa femme, qui finit par dire oui : quelle fin plate et peu vraisemblable, mais combien plus riche et vraie. Typique à cet égard est le personnage de Calleia, bizarre, faible et légèrement gâteux. A un moment, il a un geste du bras si peu orthodoxe qu'on dirait le Dennis Weaver de *Touch of Evil*. C'est là, si l'on

veut, un cinéma de la *liberté, Amère Victoire* moins le génie ; on en peut jamais deviner quel sera le plan suivant.

Il est une certaine direction, cependant, que suit constamment la mise en scène : quoi qu'ils fassent, ces monstres sacrés sont tout en instinct, et leur instinct est des plus bestial. Bien sûr, au départ, Magnani sera toujours une vache et Quinn un taureau fatigué, mais cela va plus loin ; ils deviennent beaux uniquement en ce qu'ils empruntent aux ressources transcendantes de l'instinct. Tout le documentaire sur les animaux sauvages et domestiques de la région, facile contrepoint de scénariste à la manque, se justifie par la direction d'acteurs des autres séquences. En même temps que par sa beauté propre — bien sûr, c'est Rosson qui a tourné le très beau plan de la naissance du mouton, mais un réalisateur n'a pas forcément besoin d'être derrière la caméra pour réussir un plan et tout le monde sait qu'un « second unit » est un esclave intelligent.

Désemparée, la Magnani quitte Quinn pour venir caresser son chien auquel elle le comparera plus loin. Il y a une scène identique, et célèbre, dans *Les Contrebandiers de Moonfleet*, où Lang montre alors tout son dégoût pour l'héroïne, Lady Ashwood en l'occurrence. Cette différence de points de vue sur l'animal nous montre bien que Cukor, contrairement à ce que l'on a pu dire, n'a jamais appartenu à la tradition classique, dont, formellement comme spirituellement, il a été le prisonnier jusqu'en 1953. Prisonnier un peu trop complaisant. De Hawks ou de Lang à Rossellini, la liaison n'est pas possible. Et l'on peut mettre en doute, sinon la sincérité, en tout cas la valeur et la portée de cet éclectisme un peu trouble. Les cukoriens me pardonneront, je l'espère, cette réserve, en raison de sa nature, et des illustres références qui l'accompagnent.

Luc MOULLET.

Le temps perdu

CAPITALE DE L'OR, film canadien de COLIN LOW produit par l'Office National du Film.

LES MISTONS, film français de FRANÇOIS TRUFFAUT. *Scénario :* François Truffaut d'après la nouvelle de Maurice Pons. *Images* : Jean Malige. *Musique* : Maurice Leroux. *Interprétation :* Gérard Blain, Bernadette Lafont. *Production :* Les Films du Carrosse, 1957.

LES FILS DE L'EAU, film français de JEAN ROUCH, produit par les Films de la Pléiade.

Klondyke 1900 : des hommes affamés marchent en longue file zigzagante dans la neige, souffrent courbés sur des concessions poussiéreuses devant de dérisoires wagons vides, tamisent, l'œil hagard, la boue où se cache peut-être l'or-miracle, à la lueur éternellement fixe d'une bougie. D'innombrables westerns, les premières images de *La Ruée vers l'or* nous ont familiarisés avec cette aventure, mais Colin Low nous la conte pour la première fois dans l'atroce fixité que les documents ont conservée. L'album de famille des défricheurs de misère commence avec cet immense terrain vague où voltigent encore quelques herbes folles ; puis des vieux sur la terrasse d'invraisemblables maisons, remâchant là leur chique et leurs souvenirs ; et tout de suite, la série des flash-back faisant défiler, comme chez le montreur d'ombres, la tragique et belle histoire de ce pays de fous. Une petite musique de temps perdu pirouette autour comme un feu follet. Le cinéma s'est arrêté, le mouvement de la vie s'est figé, et il me semble alors que le documentaire prend toute son exemplaire valeur. Comme lorsque Franju immobilise sa caméra sur le visage de Curie saisi dans la mort. Ou comme lorsque Nicole Védrès nous chante Paris 1900 : l'ironie rétrospective en moins. A la place, une sorte de *tragique immanent*. Petit court-métrage deviendra grand.

Petits mistons aussi deviendront grands. Feront demain les quatre cents coups. Aujourd'hui, poursuivent en bande compacte, en cuisses grassouillettes et en sourires finauds les amoureux à vélo dans la prairie nîmoise inondée de soleil, et sur les courts de tennis où la blancheur d'une jupe les attire. Ce qu'ils recherchent, ce qu'ils reniflent, c'est la *peau* d'une fille et son odeur attachée à une selle ou répandue sur son sillage de comète cycliste. La caméra de celui qui fut pareil à eux, avant-hier ou peut-être hier encore, les a apprivoisés de même que celle du documentariste animalier les castors farouches de la rivière. Elle s'attache à leurs pas, à leur intimité la plus secrète, se faufile dans leurs jeux, répond à leurs plaisanteries grasses, leur désigne sournoisement une affiche à lacérer, quand le garde béquillard a tourné les talons. Qu'importent alors les incroyables chapeaux de Bernadette, sa démarche de reine en exil, l'absence d'entourage humain autre que celui d'un fou exorbité et pyromaniaque : les mistons sont là qui se bousculent, s'agglutinent, se dispersent, et il fait bon vivre avec eux. J'aime cette sincérité à fleur de peau qui les suit comme le regard d'un qui n'a pas oublié son enfance ; cette sensualité lumineuse qu'ils traquent (et la caméra avec eux) sans en avoir l'exacte conscience ; cet érotisme sans frein passé au crible d'une exigeante pureté. C'est la *Partie de campagne* de Jean Vigo, c'est la rosière arrosée, c'est l'intrusion du burlesque dans le film d'amour, c'est le temps perdu retrouvé par une simple trépidation du cœur. « Pour moi, dit quelqu'un, c'est comme des petits bouts de bois ». Avec des petits bouts de bois et un talent fou pour les assembler, Truffaut réinvente le cinéma.

Les mistons du Klondyke sont des vieillards croupissant au soleil. Ceux de la boucle du Niger sont de grands enfants naïfs et musclés, au corps d'ébène et aux dents d'amadou, qui croient que l'arc-en-ciel est un serpent multicolore perçant la terre de sa tête pointue, que la mort n'est pas une honte mais un long chemin que l'on gravit en chantant, que lorsque les dieux entendent la musique, ils sont obligés de venir : et peut-être ont-ils raison. Ce sont les Fils de l'eau et leur cosmogonie vaut bien la nôtre. Que le Verbe soit Eau, que l'être humain soit né de l'eau, un certain Thalès dont notre philosophie a conservé la doctrine l'avait pensé aussi. Homère a rendu quelque part hommage à notre mère la Mer. Empédocle et *Timée* ayant passé par là, il nous est difficile d'admettre que soit encore privilégié un seul des quatre éléments, mais les Dogons ont bien le droit de s'en suffire. Ces maîtres-sages ont donc une vie calme comme l'eau à laquelle le cinéaste nous fait accéder de plain-pied, sans précaution oratoire, sans craindre la noyade. Au commencement, nous dit-il simplement, l'esprit de Dieu flottait sur l'eau. Les Dogons sont les fils de cette eau et de cet esprit. Les voici. Regardez-les. Et tâchez de comprendre.

Mais sommes-nous capables de comprendre ? Y a-t-il au fait quelque chose à comprendre ? Le colonisateur, le touriste cherche à comprendre et s'il n'y parvient pas, écrase ou se moque. L'ethnologue s'approche des Noirs à pas de loup, partage leur nourriture écœurante, soigne ses plaies avec leur poussière. Si par bonheur il est doublé d'un cinéaste, cela donne Jean Rouch : quelqu'un qui ne cherche pas le moins du monde à nous duper, à brouiller les pistes des continents perdus. Mais davantage à nous faire passer *de l'autre côté du miroir* de notre pauvre civilisation (rien qu'un peu d'eau nous sépare de la leur), à nous traumatiser visuellement et intellectuellement, à nous prouver par A plus B que sans erreur possible, les monstres c'est nous et que ceux-là seuls que nous voyons vivre et mourir sur l'écran sont les vrais enfants de Dieu. Alors le rire que nous avons habituellement devant ces sortes de spectacles se fige.

Ethnologue, Truffaut l'est aussi si je me suis bien fait entendre. Ne serait-ce que pour cette étrangeté, ce dépaysement total où il nous plonge, le film de Rouch méritait d'être rapproché du sien et de celui de Low : comme eux, il a certaine qualité de lumière, d'humanité aussi, qui nous force à regarder en arrière. Du côté du temps perdu.

Claude BEYLIE.

NOTE SUR D'AUTRES FILMS

Burlesques divers

TAXI, ROULOTTE ET CORRIDA, film français d'ANDRÉ HUNEBELLE. *Scénario :* Jean Halain. *Images :* Paul Cotteret. *Interprétation :* Louis de Funès, Paulette Dubost, Guy Bertil, Raymond Bussières, Annette Poivre, Sophie Sel, Vera Valmont, Max Revol, Jacques Dynam, Albert Pilette, Jacques Dufilho. *Production :* P.A.C.-Champs-Elysées Productions-Lambor Films, 1958.

MERRY ANDREW (LE FOU DU CIRQUE), film américain en Metrocolor et en Cinémascope de MICHAEL KIDD. *Scénario :* Isobel Lennart et I.A.L. Diamond. *Images :* Robert Surtees. *Musique :* Nelson Riddle. *Interprétation :* Danny Kaye, Pier Angeli, Baccaloni, Robert Coote. *Production :* M.G.M., 1957.

THE SAD SACK (P'TITE TETE DE TROUFION), film américain en Vistavision de GEORGE MARSHALL. *Interprétation :* Jerry Lewis, David Wayne, Phyllis Kirk, Peter Lorre. *Production :* Paramount, 1957.

Le cinéma, s'il a fait grand usage des trente-six situations dramatiques, ne vous a jamais présenté de mémoire de films que trois types distincts de héros burlesques :

L'Handicapé (école Chaplin, Keaton, Laurel et Hardy, Adémaï).

L'Insouciant (style H. Lloyd, Nils Poppe, Tati, Mr Magoo).

L'Agressif (les Marx, Olsen et Johson, Woody Woodpecker).

La sortie simultanée à Paris de *Taxi, roulotte et corrida*, de *P'tite tête de troufion* et de *Le Fou du cirque* permet la confrontation entre les derniers tenants de chacun de ces styles.

P'tite tête de troufion l'emporte sans difficulté sur ses rivaux, quant au nombre des gags. Ce n'est pas là titre de gloire : il est simplement très facile d'accumuler les catastrophes sur la tête d'un benêt consentant. Aucun raffinement — donc pas de sélection — ne préside à l'amoncellement des bévues commises par Jerry Lewis. Le but, dès lors, est dépassé : on veut bien rire cinq minutes d'un ivrogne, d'un bègue ou d'un gosse insupportable. Passé ce délai, l'irritation commence. Pour susciter notre sympathie apitoyée devant une continuelle adversité accablante, Charlot a son humanité, Langdon sa poésie, Laurel et Hardy leur gentillesse.

Jerry Lewis ne nous offre, lui, que ses élans brouillons de chien fou. Une plus stricte discipline eût dû faire la force de ce troufion. Le drame de Lewis n'est pas d'avoir perdu Dean Martin : c'est de n'être plus dirigé par Tashlin.

Les films de ce même Tashlin, la série des *En route pour*, certains Gene Kelly et les premiers Danny Kaye nous avaient révélé qu'un film burlesque ne s'affadit pas obligatoirement, lorsque s'y mêlent couplets et ballets. Parallèlement, mieux que Bob Hope et Red Skelton, Danny Kaye prouvait qu'un personnage pouvait affronter des situations ridicules, sans être lui-même outrageusement grotesque, passer à son tour à l'offensive, sans devenir délibérement odieux. Cette forme de comique est d'ailleurs la seule de l'écran à être optimiste, adroite moyenne entre l'exploitation de la Bêtise et l'apologie de la Méchanceté. Danny Kaye traverse *Le Fou du Cirque* avec une agréable désinvolture, que les circonstances fassent de lui une victime ou un assaillant. Malheureusement, le cocktail de genres, parfaitement dosé dans *Up to arms* ou dans *Walter Mitty* se réduit, dans le film de Michel Kidd à la seule juxtaposition de divers ingrédients qui ne s'entremêlent jamais : une séquence (trop brève) musicale, un numéro comique, un épisode sentimental, une chansonnette, etc. Il manque un bon coup de shaker.

La conscience professionnelle de Louis de Funès le perdra. Quelle idée, mais quelle idée de respecter les consignes de son metteur en scène, quand celui-ci se nomme André Hunebelle ! De Funès a cru comprendre qu'un Darry Cowl ou Fernand Raynaud ne pourraient que lasser leur public en continuant à forcer leurs effets. Le raisonnement est juste, mais, en ce qui le concernait, le calcul risque d'être faux. De Funès, depuis quelques années, s'efforce à devenir un subtil comédien et y parvient sans effort. Seulement, nous avons beaucoup de subtils comédiens et aucun pitre de génie. Je préfère mille fois le de Funès des « coot-coot-cot » des *Belles Bacchantes* au de Funès qui joua Anouilh et rêve de *L'Avare*. Il est lugubre de le voir ici se plier sagement à un scénario imbécile et à une réalisation inexistante. A quand un film où de Funès exaspéré, fiévreux déchaîné et épileptique n'en ferait qu'à sa guise, sabotant le tournage avec l'allégresse des Marx — ses maîtres, et, s'il le voulait, ses pairs ! — s'attaquant à la stupidité humaine.

Conseil : n'allez voir aucun de ces trois films. Avis : si, d'aventure, vous avez assisté à l'un d'eux, l'expérience est amusante et instructive de le comparer aux deux autres. — François MARS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jean Domarchi	Jacques Doniol-Valcroze	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Rêves de femmes (I. Bergman)	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★★★	★★★★	★★★
L'Attente des femmes (I. Bergman)	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★
Le Cri (M. Antonioni)	★★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★★	★★	★★	★	★★★
Les Mistons (F. Truffaut)	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★
Les Amants (L. Malle)	★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★	★★★
Indiscret (S. Donen)		★	★★★	★★	★★★	★★	●	★★	★★	
Lettre de Sibérie (Ch. Marker)	★★	★★	★	★★★	★★	★★	★	★★	★	★★★
Les Fils de l'eau (J. Rouch)	★★★	★★		★	★★	★★	★			★★
Car sauvage est le vent ! (G. Cukor)		★★	★		★★★	★	●	★	★★	★
Malva (V. Braun)	★★	★			★	★★		★★	★	
Le Christ en bronze (M. Shiboya)	★★	★★	★			★		★		★
Quand se lève la lune (J. Ford)	★		★		★	★		★★	★★	
Le Bourgeois gentilhomme (J. Meyer)	★★	★★	★	★	●	★	★	★	★	★★
De la bouche du cheval (R. Neame)	★	★	★		●	●		★		★
Les Grandes Familles (D. de La Patellière)	★	★★	●	★	●	●	●	●	●	★★
Drôle de dimanche (M. Allégret)	●	●	●	★★	●	★	●	●	●	★★
Maxime (H. Verneuil)	●	★★	●		●	★	●	●		★
Tant d'amour perdu (L. Joannon)	●	●	★		★	●	●	★	★	●
Le Joueur (C. Autant-Lara)	●	★			●	●	●	●	●	★★
Le Barbare et la geisha (J. Huston)	●	●	●	●	●	●		●		●

FILMS SORTIS A PARIS DU 5 NOVEMBRE AU 9 DÉCEMBRE 1958

12 FILMS FRANÇAIS

Les Amants. — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze dans notre numéro 89, page 43.

Le Bourgeois Gentilhomme, film en Eastmancolor de Jean Meyer, avec Jean Meyer, Louis Seigner, Jacques Charon, Robert Manuel, Georges Chamarat, Andrée de Chauveron, Micheline Boudet. — Ce film arrive à nous prouver : 1° que Molière (du moins dans ses comédies-ballets) est très filmable; 2° que la mise en scène de M. Jean Meyer l'est moins. S'il faut imputer la demi-réussite de l'entreprise au livret, la tradition de la Comédie-Française et les qualités très ordinaires de Louis Seigner sont amplement responsables de son demi-échec.

Clara et les méchants (alias *Bourreaux d'enfants*), film de Raoul André, avec Minou Drouet, Pierre Destailles, Jacques Morel, Poiret et Serrault, Jacqueline Joubert, Barbara Hall. — Une petite fille volée par des gangsters. Le sujet, malgré son point de départ, n'a rien à voir avec celui de *Cyclone à la Jamaïque* ni de *The Ransom of the Red Chief* d'Howard Hawks. Dialogues d'une rare nullité.

Les Grandes Familles, film de Denys de la Patellière, avec Jean Gabin, Jean Desailly, Pierre Brasseur, Annie Ducaux, Françoise Christophe, Bernard Blier, Jean Murat, Louis Seigner. — Druon utilisait tous les poncifs contemporains. Par l'indigence incroyable de sa mise en scène, la Patellière réussit à leur enlever leur reste de vérité.

Le Joueur, film en Eastmancolor de Claude Autant-Lara, avec Gérard Philipe, Françoise Rosay, Bernard Blier, Nadine Alari, Jean Danet, Liselotte Pulver, Sacha Pitoëff, Julien Carette. — Dostoïewski est trahi pour l'unique bon plaisir de MM. Aurenche, Boyer, Bost et Autant-Lara qui ne cherchent même plus à cacher leur jeu.

Maxime, film d'Henri Verneuil, avec Michèle Morgan, Charles Boyer, Arletty, Félix Marten, André Brunot, Micheline Luccioni, Jacques Dufilho, Jean-Marie Proslier. — Jeanson, Verneuil et toute l'équipe ont tout fait pour satisfaire leur producteur et gonfler cette baudruche jusqu'aux proportions d'un film de « qualité ». Le résultat est disproportionné, fatigant et irritant.

Les Mistons, Les Fils de l'eau, Capitale de l'or. — Voir critique de Claude Beylie dans ce numéro, page 66.

Le Sicilien, film de Pierre Chevalier, avec Fernand Raynaud, Pascale Roberts, Jean-Marie Amato, Jean-Roger Caussimon, Jess Hahn, Judith Magre. — Film de patronage. Sous cette optique, parfaitement réussi. Mise en scène de bon écolier.

Suivez-moi jeune homme, film de Guy Lefranc, avec Dany Robin, Daniel Gélin, Michel Galabru, Noël Roquevert, Jacques Jouanneau, Georges Chamarat. — Intrigue laborieuse rebondissant à force de quiproquos pénibles. Lefranc est bien placé pour la lanterne rouge des réalisateurs.

Tant d'amour perdu, film de Léo Joannon, avec Pierre Fresnay, Franca Bettoja, Anne Doat, Gabriele Ferzetti, Michel Bardinet, Claude Titre. — Il faut rendre cette justice à Léo Joannon que ce qu'il fait ne ressemble guère à ce qu'on tourne ces temps-ci en France. Il a certes beaucoup plus d'idées que ses collègues scénaristes ou metteurs en scène. Maintenant, bien que l'invraisemblance, le délire ou l'hyperbole ne nous effrayent guère, nous persistons à faire la fine bouche devant la naïveté des effets, le mauvais goût des enjolivures, la lourdeur du comique. Et puis cette transcription moderne du « Père Goriot », par ses noirceurs systématiques, s'apparente en fin de compte moins à la fable qu'à la thèse.

Un drôle de dimanche, film de Marc Allégret, avec Danielle Darrieux, André Bourvil, Arletty, Cathia Caro, Belmondo, Roger Hanin, Jean Wall. — Bourvil revendique son prénom pour jouer le rôle de sa carrière, celui d'un cocu sentimental. Le comble de l'incohérence et du je-m'en-fichisme. Le Marc se dévalue.

Une balle dans le canon, film de Charles Gérard et Michel Deville, avec Pierre Vaneck, Roger Hanin, Mijanou Bardot, Paul Frankeur, Don Ziegler, Colette Duval. — Un scénario d'enfant de huit ans qui a la chance d'être signé Simonin. Mise en scène bon enfant à coups de pancinors naïfs. Mijanou Bardot fait de la figuration.

7 FILMS AMERICAINS

The Barbarian and the Geisha (*Le Barbare et la Geisha*), film en CinemaScope et en DeLuxe de John Huston, avec John Wayne, Eiko Ando, Sam Jaffe, So Yamamura. — Ennuyeuse mascarade. Le Japon ne réussit décidément pas au cinéma américain. Après une période de transition où Huston avait fait un pacte à conditions égales avec le commerce, il semble avoir abandonné ses dernières prérogatives.

Darby's Rangers (*Les Commandos passent à l'attaque*), film de William A. Wellman, avec James Garner, Etchika Choureau, Jack Warden. — Conventionnel et touchant. Alors que le cinéma américain se caricature de plus en plus, les amateurs ont plaisir à reconnaître un film aussi fidèle aux anciens canons de la Warner Bros. : une scène d'action, une scène sentimentale, et beaucoup de bonne humeur.

Quantrill's Raiders (*Les Pilleurs du Kansas*), film en Cinémascope et Deluxe d'Edward Bernds, avec Steve Cochran, Diane Brewster. — Western traditionnel qui ne parvient pas à se rajeunir malgré ses efforts pour se mettre au goût du jour. Un beau plan.

Raw Wind in Eden (*Orage au paradis*), film en Cinemascope et Ferraniacolor de Richard Wilson, avec Esther Williams, Jeff Chandler, Rossana Podesta, Carlos Thompson. — Version américaine de *La Red*. Par sa nonchalance et son humour, peut-être involontaire, Richard Wilson semble briguer les lauriers de Joseph Pevney.

Screaming Eagles (*Les Paras ont sauté*), film de Charles Haas, avec Tom Tryon, Jan Merlin, Alvy Moore, Martin Milner. — Film de guerre à tout petit budget sur le débarquement américain en Normandie. Plus fauché sur le plan des idées que de la production.

Teacher's Pet (*Le Chouchou du Professeur*), film en VistaVision de George Seaton, avec Clark Gable, Doris Day, Mamie Van Doren, Gig Young. — Hormis la chanson de Doris Day au générique et un ou deux beaux moments de Clark Gable, profondément nul et ennuyeux. Un des mauvais coups du tandem Perlberg-Seaton.

Wild is the Wind (*Car sauvage est le vent!*). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 64.

6 FILMS ANGLAIS

Carve her Name with Pride (*Agent secret S. Z.*), film de Lewis Gilbert, avec Virginia McKenna, Maurice Ronet, Paul Scofield. — Les ingrates luttes de la Résistance s'accordent avec l'ingrate manière du cinéma anglais.

The Flesh is Weak (*Le Trottoir*), film de Don Chaffey, avec John Derek, Milly Vitale, Freda Jackson, William Franklyn. — Un sens de l'observation plus poussé qu'il n'est coutume dans ce genre d'études de « mœurs ».

The Horse's Mouth (*De la bouche du cheval*), film en Technicolor de Ronald Neame, avec Alec Guinness, Kay Walsh, Renee Houston, Mike Morgan. — On renonce à porter des jugements sur une entreprise aussi ahurissante : un sujet ambitieux (si Van Gogh vivait parmi nous, ne le jugerions-nous pas surtout comme un odieux personnage ?) traité et interprété selon les recettes de la comédie anglaise.

Tank Force (*La Brigade des bérets noirs*), film en CinémaScope de Terence Young avec Victor Mature, Luciana Paluzzi. — Film de guerre sans aucun intérêt.

The Tommy Steele Story (*Tommy Steele*), film de Gerard Bryant, avec Tommy Steele, Patrick Westwood, Hilda Fenemore, Charles Lamb. — Autobiographie de la vedette anglaise du Rock n' roll : dix-neuf ans. Age mental : neuf.

The Vicious Circle (*Scotland Yard joue et gagne*), film de Gerald Thomas, avec John Mills, Derek Farr, Noelle Middleton, Roland Culver. — Intrigue très compliquée au dénouement puéril. Rien qui décèle la présence d'un metteur en scène.

3 FILMS ALLEMANDS

Gefahrdete Mädchen (*Poupées du vice*), film de Wolfgang Gluck, avec Gerlinda Locker, Edith Elmay, Marina Petrowa. — Pseudo essai sociologique sur le lumpenputanat du pseudo strip-tease.

Liane, die Weisse Sklavin (*Liane, l'esclave blanche*), film en Eastmancolor de H. Leitner avec Marion Michael, Adrian Hoven, Rick Battaglia. — Après une première partie digest de *Liane la sauvageonne*, montage de stock-shots et de raccords en studio.

Mädchen in Uniform (*Jeunes filles en uniforme*), film en Gevacolor de Geza Radvanyi, avec Romy Schneider, Lili Palmer, Ginette Pigeon, Marthe Mercadier, Paulette Dubost. — Remake de l'excellent film de Léontine Sagan. Trahison délibérée de l'original.

2 FILMS JAPONAIS

Onno no Bokatei (*Filles à soldats*), film de Kiyoshi Komori, avec Kinuko Obata, Toshio Hosokawa. — Le Gourguet japonais manquait à notre collection. Cette lacune est comblée, tout étant multiplié par dix par la frénésie japonaise.

Seido no Kirisuto (*Le Christ en bronze*), film de Minoru Shibuya, avec Eiji Okaba, Kazuko Okaba, Osanu Takigawa, Shinobu Arakis. — Retrace les persécutions contre les chrétiens au XVII[e] siècle, dans la manière de Cecil B. de Mille. — Erotisme, mélodrame et sulpicerie mêlés forment un mélange de mauvais goût, mais nullement ennuyeux. Avis aux amateurs.

2 FILMS SOVIETIQUES

Bornes en flammes. — Voir note de Charles Bitsch dans notre prochain numéro.

Le Sel de la mer, film de Grigori Rochal, avec Micha Nerkoulov, R. Nifoutova. — Quand les cinéastes soviétiques renonceront-ils au thème de la « prise de conscience » dont ils ont fait le plus agaçant des poncifs ?

1 FILM GREC

La Lagune du désir, film de Georg A. Zervos, avec Georg Fundas, Jenny Karezi, Sonja Zoldu, Andreas Zissimatos. — Dans les cadres du genre « erotico-voyeur », une certaine franchise et beaucoup de naïveté.

1 FILM ITALIEN

Il Grido (*Le Cri*). — Voir critique de Claude Beylie dans ce numéro, page 60.

1 FILM SUEDOIS

Kvinnors Vantan (*L'Attente des femmes*). — Voir critique de Philippe Demonsablon dans notre prochain numéro.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française ..**	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger ....**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèques ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA,
146, Champs-Elysées, PARIS-8[e] (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 1[er] trim. 1959